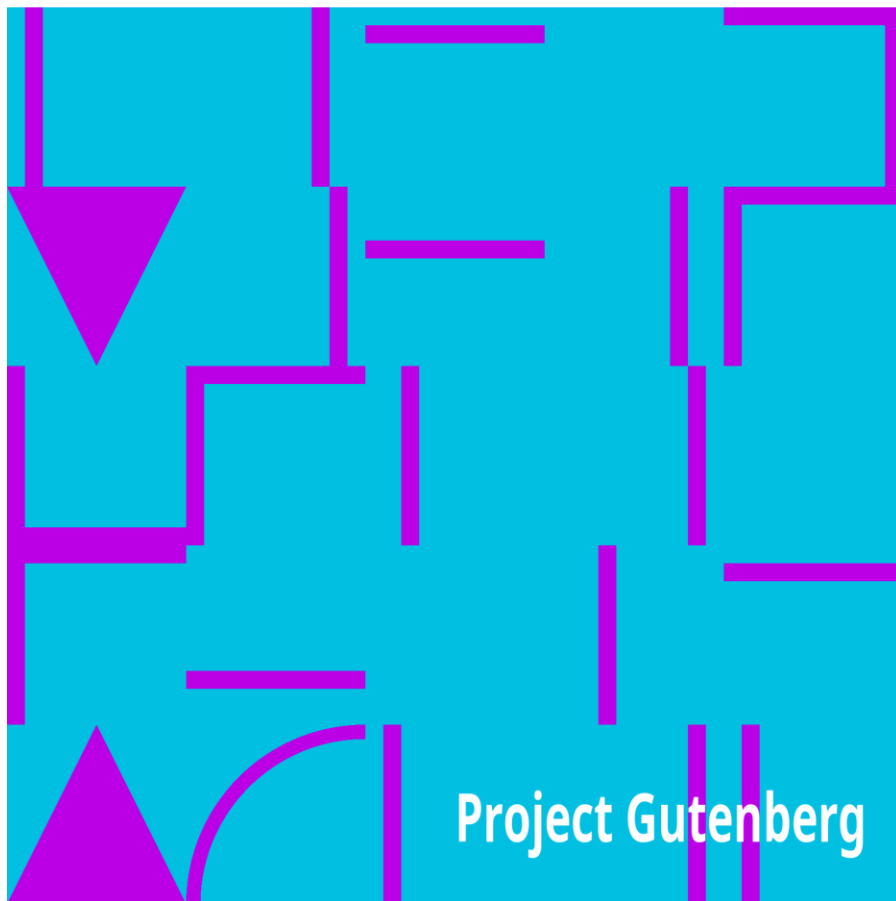


Психология красоты

Этель Паффер Хоуз

The Psychology of Beauty

Ethel Puffer Howes



Электронная книга проекта "Гутенберг" по психологии красоты

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Психология красоты

Автор: Этель Паффер Хоуз

Дата выхода: 1 февраля 2003 г. [Электронная книга № 3751]

Последнее обновление: 8 января 2021 г.

Язык: Английский

*** ЗАПУСК ПРОЕКТА "ЭЛЕКТРОННАЯ КНИГА ГУТЕНБЕРГА " ПСИХОЛОГИЯ КРАСОТЫ" ***

Этот проект Gutenberg Etext подготовлен Тони Адамом

Anthony-adam@tamu.edu

Психология красоты

Этель Д. Паффер

ПРЕДИСЛОВИЕ

Человек, испытывающий трепет при восприятии красоты в природе и искусстве, не всегда остается с этим опытом неоспоримым. Наступает день, когда он жаждет проникнуть в тайну своих эмоций, узнать, что это такое и почему так задело его, — защитить и оправдать свой порыв перед самим собой и другими. Он ищет причину своей веры в него. Так возникли спекулятивные теории природы красоты, с одной стороны, и исследования конкретной красоты и наших чувств по отношению к ней, с другой. Однако спекулятивная теория как часть философии пошла своим собственным путем, связывая Прекрасное с другими великими концепциями Истины и Добра; выстраивая архитектуру абстрактных идей, далеких от непосредственных фактов и проблем наслаждения красотой. С другой стороны, за последние годы появилась обширная литература, посвященная специальным исследованиям фактов эстетического производства и наслаждения. Стремительно множатся эксперименты с эстетическими элементами; исследования физиологической психологии эстетических реакций; исследования генезиса и развития форм искусства. Но для психологии это все еще просто группы фактов; они не были сведены в единый авторитетный принцип. Психология не может отдать должное императиву красоты, в силу которого, когда мы говорим "это прекрасно", мы имеем право подразумевать, что вселенная должна согласиться с нами. Необходим синтез этих тенденций в изучении красоты, в котором результаты современной психологии помогут сделать понятной философскую теорию красоты. Главная цель этой книги - попытаться осуществить такой союз.

Способ определения Красоты, который основывается на общих принципах и в то же время позволяет применить его к конкретному случаю, изложен в "эссе о природе красоты". Следующие главы призваны расширить, проверить и подтвердить эту центральную теорию, показав, частично с помощью вышеупомянутых специальных исследований, как она объясняет наше удовольствие от картин, музыки и литературы.

Таким образом, обсуждается вся область красоты; и поэтому, хотя она нигде не стремится быть исчерпывающей в трактовке, книга может справедливо претендовать на то, чтобы быть более или менее последовательной и полной эстетической теорией, и, следовательно, адресована как изучающим эстетику, так и широкому читателю. Глава о природе Красоты, несомненно, покажется последнему несколько технической, и ее следует опустить всем, кто определенно возражает против профессиональной фразеологии. Общие выводы книги в достаточной степени изложены в менее абстрактных статьях.

Из эссе, составляющих следующий том, первое, третье и последнее перепечатаны в более или менее переработанном виде из "Atlantic Monthly" и "International Monthly". Хотя они написаны как независимые статьи, считается, что они не слишком повторяют друг друга, а служат для проверки истинности центральной теории книги в каждой из нескольких сфер красоты.

Различные влияния, оказавшие влияние на создание работы такого рода, становятся очевидными при чтении; но я не могу удержаться от слов благодарности учителям, чье вдохновение и поддержка первыми сделали это возможным. Я очень благодарен профессору Мэри А. Джордан и профессору Х. Норману Гардинеру из колледжа Смита, которые в литературе и философии впервые наставили меня на путь эстетического интереса и исследования, а также профессору Хьюго Мюнстербергу из Гарвардского университета, чьи философские теории и научное руководство в значительной степени повлияли на мое мышление.

КОЛЛЕДЖ УЭЛЛСЛИ, 24 апреля 1905г.

Содержание

СТРАНИЦА I. КРИТИКА И ЭСТЕТИКА.....	1
II. ПРИРОДА КРАСОТЫ.....	27
III. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПОКОЙ.....	57
IV. КРАСОТА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА.....	89
А. КРАСОТА ВИЗУАЛЬНОЙ ФОРМЫ.....	91
Б. ПРОСТРАНСТВЕННАЯ КОМПОЗИЦИЯ У СТАРЫХ МАСТЕРОВ.....	128
V. КРАСОТА МУЗЫКИ.....	149
VI. КРАСОТА ЛИТЕРАТУРЫ.....	203
VII. ПРИРОДА ЭМОЦИЙ ДРАМЫ.....	229
VIII. КРАСОТА ИДЕЙ.....	263

I КРИТИКА И ЭСТЕТИКА

ПСИХОЛОГИЯ КРАСОТЫ

I КРИТИКА И ЭСТЕТИКА

Не так давно область литературной критики разделилась на два противоборствующих лагеря. Франция, будучи единственной страной в мире, где критика является серьезным делом, вела наиболее ожесточенную борьбу именно там и, несомненно, в значительной степени способствовала возникновению нынешнего общего интереса и понимания рассматриваемых теоретических вопросов. Воюющими сторонами были, конечно, импрессионистская и научная школы критики, и особенно поучительными были более или менее недавние споры между М. Анатоль Франс и Жюль Леметр - представители первого, а М. Брунетьер - главный представитель второго. Они установили свои стандарты; и мы видим, что они отражают тенденции в критической деятельности каждой нации. Идеал импрессионистов состоит в том, чтобы воплотить новое литературное произведение в жизнь с какой-нибудь изысканно счастливой характеристикой, создать критическую лирику из уникального удовольствия от эстетического часа. С другой стороны, оплотом ученого является учение о литературной эволюции, и его цель - показать историю литературы как историю процесса, а литературное произведение - как продукт; объяснить это исходя из предшествующих причин и выявить таким образом общие законы литературных метаморфоз.

Таковы два великих направления современной критики; их цели и идеалы диаметрально противоположны. Однако в последнее время не было недостатка в признаках духа примирения и тенденции признавать ценность, каждый в своей собственной сфере, различных, но взаимодополняющих видов деятельности. Время от времени лев и ягненок ложились рядом; прочитав восхитительную статью мистера Льюиса Э. Гейтса об импрессионизме и оценке, можно было бы почти сказать, <1> что ягненок ассимилировал льва. Ибо наследником всех литературоведческих исследований, по мнению профессора Гейтса, является признательный

критик; и именно он должен выполнять истинную функцию критики. Он должен рассматривать произведение искусства в его историческом окружении и психологическом происхождении, "как характерный момент в развитии человеческого духа и как тонко прозрачную иллюстрацию эстетического закона". Но "рассматривая произведение искусства во всех этих аспектах, его целью является, в первую очередь, не объяснение, не суждение или догматизация, а наслаждение; осознать многообразное очарование, которое произведение искусства собралось в себе из всех источников, и творчески интерпретировать это очарование для людей своего времени и поколения".

<1> Atlantic Monthly, июль 1900г.

Таким образом, казалось бы, что если отчет о своих личных реакциях на произведение литературного искусства является намерением импрессиониста, а его объяснение - намерением ученого, то цель оценивающего критика справедливо названа освещающим и интерпретирующим воспроизведением этого произведения на материале, полученном в результате этих других форм критической деятельности. Должен ли, в таком случае, метод оценки, объединяющий и примиряющий две противоположные точки зрения, немедленно требовать нашей приверженности? Пустить в ход все приемы науки и все сокровища учености с единственной целью - образной интерпретации, ради придания оригинальной мелодии всех гармоний тонких ассоциаций и глубокого смысла, добавленных веками, - это, действительно, великое начинание. Но так ли она ценна, как обширна? М. Брунетьер излил свою иронию на критиков, которые считают, что их собственная реакция на литературу ничего не значит для нас при виде произведений, от которых они пришли в восторг. Нельзя ли также спросить у переводчика, является ли его функция необходимой? Требуется ли нам так много просветления только для того, чтобы наслаждаться? Благодарная критика - это соль, которая придает скучному вкусу всю полноту вкуса; но какой литературный гурман, какой настоящий любитель бу-бу, признает, что ему самому это нужно? Если вся цель благодарной критики состоит в том, чтобы воспроизвести в другой форме содержание, выраженное и подразумеваемое, и эмоциональную ценность, оригинальную и производную, литературного произведения, ценность конечного результата, по крайней мере для интеллигентного читателя, несоизмерима с трудоемкостью средств. Пой, чтение - это радость! Что касается меня, я читаю.

Но чувство такого рода, в конце концов, не повод выступать против метода. Настоящая слабость благодарной критики заключается в другом. Это учит нас наслаждаться; но должны ли мы наслаждаться всем? Поскольку его единственная цель - раскрыть "запутанный подтекст" произведения искусства; поскольку он не предлагает и претендует на то, что предлагает, никаких литературных суждений, — на самом деле не имея четкого стандарта литературной ценности, — он должен, по крайней мере, по своей собственной теории, брать объекты оценки готовыми, так сказать, путем народного признания. У него нет критерия; ему нравится все, на что он смотрит; и он никогда не может сказать нам, что нам не должно нравиться. Это неудовлетворительно; и что еще хуже, — это саморазрушительно. Ибо, не будучи способной отвергать, оценка, по логике вещей, не может выбирать объекты своего внимания. Но метод, который не может ограничить своими собственными принципами область, в которой он должен работать, осуждается с самого начала; в основе его лежит ошибочность. Для того чтобы критика вообще стала теоретически возможной, право выбирать и отвергать, а следовательно, и вынесение суждения, должно быть ее неотъемлемой частью.

С такой задачей критик может справиться сам, не вызывая у нас антагонизма. У нас нет острой необходимости знать скрытые возможности эмоций для нас в книге или стихотворении; но независимо от того, превосходно это или наоборот, "правильно ли мы поступили, будучи тронутыми этим", мы действительно хотим услышать, поскольку желаем оправдать веру, которая в нас есть.

Таким образом, если должность судьи является существенной частью критической функции, то оценивающий критик, каковы бы ни были его другие достоинства, — а мы рассмотрим их позже, — по крайней мере, не достигает совершенства. Его схема не идеальна; и мы можем вернуться в наших поисках к более близкому рассмотрению тех, которые он должен был заменить. Импрессионизм, однако, сразу же вышел из моды; он всегда решительно отвергал понятие стандарта, и поэтому мы знаем, что только благодаря признательности он может выбирать материал и оставаться самостоятельным. Но научная критика исповедует, по крайней мере, истинную веру М. Брунетьера в то, что его собственный метод - единственный, с помощью которого может быть вынесено безличное и устойчивое суждение.

Доктрина эволюции литературных видов более или менее объясняется при ее названии. Литературные виды, утверждает М. Брунетьер, действительно существуют. Одни развиваются и трансформируются в другие способом, более или менее аналогичным эволюции естественных типов. Остается посмотреть, на каком основании можно дать объективное суждение. Хотя М. Брунетьер, по-видимому, рассматривает классификацию как расположение произведения в иерархии видов и суждение о его расположении по отношению к другим представителям его собственного вида, он никогда не проводил четкого различия между ними; так что мы не ошибемся, взяв три его принципа классификации, научный, моральный и эстетический, в качестве трех принципов, по которым он оценивает совершенство произведения. Его собственные примеры, действительно, доказывают, что для него о вещи судят уже при классификации. Таким образом, о произведении искусства судят по его отношению к типу. Обоснована ли эта позиция? Я считаю, что, напротив, это исключает возможность критического суждения; ибо суждение о чем-либо всегда означает суждение относительно цели, ради которой оно существует. Плохой король не становится менее плохим королем оттого, что он хороший отец; и если его царствование является его основной функцией, о нем следует судить только исходя из этого. Итак, литературное произведение - это, по отношению к его концу, прежде всего произведение искусства. Она олицетворяет жизнь и предписывает мораль, но только как произведение искусства она заслуживает внимания; что, по словам М. Леметра, она вообще "существует" для нас. Его цель - красота, а красота - это оправдание его существования.

Этот тип относится к естественной истории. Единственным принципом, лежащим в основе научной критики, является, как мы видели, концепция истории литературы как процесса и произведения искусства как продукта. Таким образом, произведение искусства - это момент в необходимой последовательности, управляемый законами изменения и адаптации, подобными законам естественной эволюции. Но как сюда может входить концепция ценностей? Совершенство может быть приписано только тому, что достигает идеальной цели; а необходимая последовательность не имеет самоцели. "Тип" в этом смысле совершенно пустой. Сказать, что современная хризантема лучше, чем у наших предков, потому что она больше похожа на хризантему, верно только в том случае, если мы примем последнюю за произвольный стандарт хризантемы. Если лошадь эпохи эоцена уступает современной лошади, то это потому, что, согласно принципу М. Брунетьера, она менее похожа на лошадь. Но кто должен решить, что

больше похоже на лошадь - оригинал или более поздняя разработка? Нельзя сказать, что ни один вид, созданный своей собственной историей, не имеет самоцели и, следовательно, не может обладать совершенством, которого он должен достичь. Короче говоря, хорошее и плохое может быть применено к моментам необходимой эволюции только путем приписывания фиктивного превосходства последнему члену; и поэтому один тип логически не может быть предпочтен другому. Что касается отдельных экземпляров, то, поскольку концепция типа не признает принципа совершенства, соответствие ему ничего не значит.

С другой стороны, произведение искусства как произведение красоты является достижением идеала, а не продуктом, и с этой точки зрения оно вообще не связано с другими элементами последовательности, ее причинами и следствиями, а только с абстрактными принципами той красоты, к которой оно стремится. Как ни странно, весь принцип этого утверждения был принят М. Брунетьером в одной случайной фразе, значение которой он, по-видимому, не осознает в полной мере. "Мы, конечно, признаем, - говорит он, - что в критике есть определенное отличие от естественной истории, поскольку мы не можем устранить субъективный элемент, если способность произведений искусства производить на нас впечатление является частью их определения. Дерево приносит свои плоды не для того, чтобы их съели ". Но это выдает все его положение! Насколько мало соответствие фрукта его виду имеет отношения к нашему удовольствию от его употребления, настолько же мало соответствие литературного произведения его жанру имеет отношения к качеству, благодаря которому оно определяется как искусство.

Греческий храм - это продукт греческой религии применительно к географическим условиям. Чтобы понять его как прообраз, мы должны знать, что это было приспособление открытой вершины холма к цели поклонения изображениям богов. Но самое глубокое изучение медленной лепки этого типа никогда не покажет, как и почему были выбраны именно те пропорции, которые вызывают радость и отчаяние у всех зрителей. Раннее итальянское искусство было чисто церковным по своему происхождению. Необходимость адаптации к алтарям, монастырским стенам или куполам соборов объясняет выбор сюжетов, композиции и даже, возможно, цветовых решений (например, фресок); и все же все, что делает Джотто более великим, чем *Pictor Ignotus*, совершенно не учитывается этими соображениями.

Качество красоты не эволюционировало. Все, что подпадает под категорию материальной и практической цели, идеи или морального отношения, относится к последовательности, эволюции, типу, но определяющие характеры произведения искусства не зависят от времени. Храм, фреска и симфония в тот момент, когда они становятся объектами критического суждения, также становятся качествами красоты и наглядными примерами ее законов.

Таким образом, если истинное критическое суждение принадлежит к разряду идей, о которых естественная наука не может знать, то самозванная научная критика должна продемонстрировать странный парадокс игнорирования тех самых качеств, благодаря которым данное произведение имеет какую-либо ценность или вообще может стать объектом эстетического суждения. Двумя словами, мир красоты и мир природных процессов несоизмеримы, а научная критика литературного искусства логически невозможна.

Но у цитадели научной критики есть еще один оплот. Допустим, что красота как абстрактное качество неподвластна времени; допустим, что при оценке литературного произведения эталоном ценности является канон красоты, а не тип; и все же старый порядок меняется.

Первобытный и цивилизованный человек, готтентот и лапландец, азиат и славянин желали разной красоты. Можно ли тогда все же сказать, что, хотя о данном воплощении красоты следует судить только по идее красоты, все же конкретный идеал красоты должен носить оковы пространства и времени, — что метаморфозы вкуса исключают понятие объективной красоты? И если это верно, не возвращаемся ли мы снова к вопросам генезиса и развития и изучению эволюции не отдельных видов искусства, а общего эстетического чувства; и, как следствие, к форме критики, которая является научной в том смысле, что основана на преемственности, а не на абсолютной ценности?

Действительно, верно, что сама возможность критики, которая будет судить об эстетическом совершенстве, должна стоять или падать вместе с этим другим вопросом о красоте самой по себе, как объективном основании для критики. Если существует абсолютная красота, то должна быть возможность выработать систему принципов, которые должны воплощать ее законы, — другими словами, эстетику; и на основе этой эстетики вынести обоснованное критическое суждение. Существует ли, таким образом, красота сама по себе? И если да, то в чем она заключается?

Мы можем подойти к такому эстетическому канону двумя способами: с точки зрения философии, которая развивает идею красоты как фактора в системе наших абсолютных ценностей, наряду с идеями истины и морали, или с точки зрения эмпирической науки. Для нашей настоящей цели мы можем ограничиться эмпирическими фактами психологии и физиологии.

Когда я чувствую ритм поэзии или совершенной прозы, которая, конечно, по-своему не менее ритмична, каждое звуковое ощущение посылает через меня распространяющуюся волну нервной энергии. Я - ритм, потому что я имитирую его в себе. Я марширую под благородную музыку, струящуюся по всем моим венам, даже если я чинно сижу у своего собственного очага; и когда я обвожу взглядом контуры великой картины, изгиб греческой вазы, своды собора, каждая линия заново переживается в моей собственной рамке. И когда ритм, мелодия, формы и цвета доставляют мне удовольствие, это потому, что возникшие во мне имитационные импульсы и движения подходят, помогают, повышают мою физическую организацию в целом и в частности. Может показаться несколько тривиальным утверждение, что изогнутая линия приятна, потому что глаз расположен так, чтобы лучше двигаться в ней; но мы можем принять это как один из бесчисленных условий для здорового действия, которым отвечает красивая форма. Хорошо скомпонованная картина вызывает у зрителя именно такое сбалансированное соотношение импульсов внимания и зарождающихся движений, которое подходит организму, который также сбалансирован — двусторонне — в своих собственных импульсах к движению и в то же время стабилен; и именно соответствие внушаемых импульсов естественному движению делает композицию хорошей. Помимо удовольствия от соотношения тонов, которое, несомненно, в конечном итоге может быть сведено к чему-то тому же виду, это баланс нервных и мышечных напряжений и релаксаций, страстных желаний и удовлетворения, которые являются субъективной стороной красоты музыкального произведения. Короче говоря, основа любого эстетического опыта — поэзии, музыки, живописи и всего остального — прекрасна благодаря своей гармонии с условиями, предлагаемыми нашими органами чувств, в первую очередь зрением и слухом, и благодаря гармонии внушений и импульсов, которые она вызывает, со всем организмом.

Но чувственная красота искусства не исчерпывает эстетический опыт. Как насчет особых эмоций — веселья или триумфа, печали, покоя или волнения, — которые витают в произведении искусства и составляют для многих большую часть их восторга от него? Те из этих особых эмоций, которые относятся к предмету произведения, — например, наш ужас при виде картины казни, — не нуждаются здесь в обсуждении. Чтобы понять остальное, мы можем на мгновение погрузиться в область чистой психологии. Психология говорит нам, что эмоция зависит от органических возбуждений, вызванных любой данной идеей. Таким образом, страх при виде медведя — это всего лишь отражение в сознании всех нервных и сосудистых изменений, инстинктивно запускаемых как подготовка к бегству. Не думайте о наших телесных ощущениях, и мы тоже не думаем о страхе. И настройте телесные изменения и их ощущение, и мы получим эмоцию, которая им соответствует, даже без идеи, как мы можем видеть в немотивированной панике, которая иногда сопровождает определенные сердечные расстройства. То же самое, но на другом уровне, является привычным переживанием. Бокал вина вызывает веселье, просто вызывая те органические состояния, которые эмоционально ощущаются как жизнерадостность. Теперь понятно применение всего этого к эстетике. Все эти напряжения, расслабления — телесные "имитации" формы — имеют свойственный им эмоциональный оттенок. И поэтому, если музыка вальса Штрауса делает нас веселыми, а "Ларго" Генделя — серьезными, то это не потому, что напоминает нам о бальном зале или соборе, а потому, что физическая реакция на стимул музыки сама по себе является основой эмоций. Что создает ощущение покоя в атмосфере Нидерландов? Только тенденция, следующая тем ровным линиям ландшафта, принимать горизонтальное положение и покой, который присущ этой позе. Если малиновый цвет картины Боклина, или золотое сияние Джорджоне, или фантастическое сияние Рембрандта говорят со мной как с человеческим голосом, то это не потому, что они выражают для меня идею, а потому, что они впечатляют ту чувствительность, которая глубже идей, — область эмоционального отклика на цвет и свет. В чем прелесть "Улалуме", или "Кубла хана", или "Убера аллена Гипфельна"? Это способ, которым форма в ее изысканном соответствии нашим чувствам и эмоция, принадлежащая этой конкретной форме как органичное отражение от нее, в ее изысканном соответствии мысли, создают в нас восторг, совершенно не поддающийся объяснению идеями, которые они выражают. В этом суть красоты — обладание качеством, которое побуждает человеческий организм функционировать в гармонии со своей собственной природой.

Мы можем видеть в этом определении возможность эстетики, которая будет иметь объективную значимость, поскольку основана на вечных свойствах человеческой природы, и в то же время позволяет нам понять, что в пределах, в которых под воздействием образования и окружающей среды меняется эмпирический человек, должны меняться и его нормы красоты. Идеи могут меняться в плане интереса и ценности, но эти энергии лежат гораздо глубже, чем идея, в изначальном строении человечества. Они принадлежат инстинктивной, произвольной части нашей природы. Они неизменны, точно так же, как неизменен "вечный человек"; и как основа эстетического чувства, они могут быть собраны в систему законов, которая не будет подвержена никаким существенным метаморфозам. До тех пор, пока мы смеемся, когда нам радостно, и плачем, когда нам плохо и жаль; до тех пор, пока мы краснеем от гнева или бледнеем от страха, до тех пор мы будем трепетать при виде золотого заката, ритма воздуха или мрачных пространств собора.

Изучение этих форм гармоничного функционирования человеческого организма уходит своими корнями, конечно, в науку психологию, но, тем не менее, достигает иного расцвета из-за

прививки элемента эстетической ценности. Это изучение бескорыстных человеческих удовольствий, и, хотя оно еще едва начато, оно способно к самому подробному и окончательному изложению.

Это не характер тех исследований, на которые так небрежно ссылается автор книги "Импрессионизм и оценка", когда он призывает ценящего критика не пренебрегать литературой по эстетике: "Характеристики его [художника] темперамента были отмечены с величайшей точностью; и особенно игра его особой способности, воображения, поскольку эта способность посредством использования ощущений, образов, настроений и идей создает произведение искусства, была прослежена с предельной деликатностью наблюдения". Но это вообще не является полноценным изучением эстетики. Выяснить, что прекрасно и почему это так красиво, - эстетическая задача; анализировать работу ума поэта по мере того, как его концепция растет, разветвляется и проясняется, не является ее частью, потому что такое исследование не принимает во внимание эстетическую ценность процесса, а только сам процесс. Действительно, здесь таится та же логическая ошибка, что и в путанице научного критика между литературной эволюцией и поэтическим достижением, и проверкой этой логической ошибки является один-единственный факт: психологический процесс развития драматической идеи, например, является и вполне справедливо должен быть, с точки зрения такого анализа, совершенно одинаковым для Шекспира и для Хойта из наших американских фарсов.

Причину создания произведения искусства действительно можно найти, проследив ход мыслей; но причиной его красоты является желание и чувство прекрасного в человеческом сердце. Если данное сочетание линий и цветов красиво, то предвосхищение этого сочетания как прекрасного - это то, что привело к его воплощению. Отношение художника к своему видению красоты и любителя искусства к этому реализованному видению одинаковы. Таким образом, единственный законный эстетический анализ — это анализ отношений между эстетическим объектом и любителем прекрасного, и все исследования в области психологии изобретательства — будь то литературное, научное или практическое изобретение - не имеют права на другое название.

Таким образом, эстетика - это наука о красоте. Она будет развиваться как система законов, выражающих отношение между объектом и получаемым от него эстетическим удовольствием; или как система условий, которым объект, чтобы быть красивым, должен соответствовать. Трудно сказать, где заканчивается задача эстетика и начинается задача критика; и, по крайней мере, в настоящее время их часто приходится смешивать. Но они определяются своими целями: целью одного является система принципов; другого - распоряжение данным произведением в соответствии с этими принципами; и когда наука эстетики сформируется, критика ограничится анализом произведения на его эстетические элементы, объяснением (с помощью уже сформулированных законов) его особой силы в сфере красоты и суждением о его сравнительной эстетической ценности.

Тогда другие формы критической деятельности найдут свое истинное место в качестве предварительных действий или дополнений к основной функции критики. Изучение исторических условий, личных отношений авторов, литературного "момента" будет средством показать произведение искусства "таким, каково оно есть на самом деле". Должны ли мы тогда сказать, что метод оценки, будучи необычайно исчерпывающим представлением объекта таким, каков он есть на самом деле, является, следовательно, необходимой подготовкой к

критическому суждению? Современный ценитель, следуя модели, описанной профессором Гейтсом, должен был стремиться получить, так сказать, воздушную перспективу шедевра, представить его таким, каким он смотрит сквозь голубую глубину лет. Это, без сомнения, увлекательное исследование; но оно может быть поставлено под сомнение, если не затуманивает более важный вопрос. Ибо мы, наконец, видим не объект таким, каков он есть на самом деле, а объект, замаскированный под новые и странные атрибуты. Такая оценка относится к эстетической критике так же, как сентиментальность к наивному поэту в знаменитой "антитезе" Шиллера. Добродетель сентиментального гения состоит в том, чтобы дополнять дефектный объект элементами, которые он извлекает из самого себя. Таким образом, эстетический критик черпает свою естественную потребность в красоте из объекта; ценящий критик ищет дополнительную красоту вне объекта, в своих собственных размышлениях и фантазиях о нем. Но если мы очень заботимся об ассоциациях, связанных с литературой, мы рискуем пренебречь ее качеством. Вокруг может витать огромное количество симпатичных сантиментов, которые практически преображают самый прозаический объект. Портшез, старинная ширма, солнечные часы, — процитирую только Остина Добсона, — не обязательно должны быть прекрасны сами по себе, чтобы служить колышками для развешивания стихотворения; а всей атмосферой восемнадцатого века может веять от банки с попури. Прочтите стихотворение вместо кувшина с розами, и это правило тоже останется в силе. Чувствующий человек не может не найти весь Ранеллаг и Воксхолл в каком-нибудь ледяном излиянии восемнадцатого века и испытает более глубокое ретроспективное волнение от старой афиши, чем от самой пьесы. И поскольку это так, — поскольку интерес к обертонам, добавленная ценность, придаваемая временем, ценность для нас, не обязательно связана с ценностью фундаментальной литературы как таковой, — делать изучение обертонов существенной частью критики — значит быть виновным в Патетической ошибке; то есть в фальсификации объекта путем нашего вторжения - типичное сентиментальное преступление.

Мне действительно кажется, что вместо того, чтобы стремиться проникнуться ароматом в литературе, критику следовало бы остерегаться его коварных подходов. Развлекаясь подобными забавами воображения, он с легкостью верит и заставляет нас поверить, что литературное произведение приобретает внутреннюю ценность благодаря своей способности стимулировать его историческое чувство. Короче говоря, современный оценивающий критик слишком склонен быть обманутым своей "утонченной фантазией" - подобно гастроному, которому не следует пробовать мясо вместо соусов. Произведение мастера, некогда прекрасное в соответствии с великими и всеобщими законами, никогда не становится, собственно говоря, ни более, ни менее прекрасным. Если произведение искусства может покорить нас своей красотой, нет смысла накладывать на него оттенки чувств; если оно не может так очаровывать, все розовые огоньки такого рода благодарной критики бесполезны.

"Литературное" отношение к искусству, как и "эмоциональное" отношение к литературе, — ибо именно этим на самом деле являются "оценка" и "интерпретация", — может полностью оправдать себя только как завершающий штрих детального эстетического анализа того "порядка впечатлений, отличных по своему характеру", который является первичным элементом нашего удовольствия от прекрасного. Именно отсутствие — и не только отсутствие, но игнорирование возможности — такого анализа побуждает восстать против таких фраз, как у профессора Гейтса: "великолепная и победоносная женственность мадонн Тициана", "нежная и земная грация материнства у Андреа дель Сарто", "сладко упорядоченная привлекательность Ван Дейка". Невольно задаешься вопросом, является ли единственная разница между

мадонной Тициана и мадонной Андреа разницей в темпераменте, и действительно ли для критика искусства важнее моральная концепция, чем видимая красота.

Я не могу придумать ничего, на что я променял бы очаровательные тома Уолтера Патера, и все же даже он не является идеальным эстетическим критиком, чьи обязанности он четко изложил. То, что он сделал, - это дал нам самую изысканную и деликатную интерпретацию. Он не преминул "высвободить" тонкое и особенное удовольствие, которое доставляет нам каждая картина, каждое стихотворение или личность; но анализа и объяснения этого удовольствия, о котором он говорит во Введении к "Возрождению", больше нет. В первых строках своей статьи о Боттичелли автор спрашивает: "Что это за особое ощущение, которое имеет свойство вызывать в нас его работа?" И к чему он в конце концов приходит? "Своеобразный характер Боттичелли является результатом сочетания в нем сочувствия к человечеству в его неопределенных условиях...с его сознанием лежащей на нем тени великих вещей, от которых оно тонет". Но это не эстетический анализ! Это даже не запись "особого ощущения", а сложная интеллектуальная интерпретация. Где наслаждение в неудержимых очертаниях, завораживающих своей фальшью, — в странном цвете, подобном вкусу оливок, Весны и Паллады? Точно так же его великий отрывок о Моне Лизе, его "Винкельман", даже сам его "Джорджоне" - это всего лишь замечательные очертания настроения отклика на творения рассматриваемого искусства. Такая интерпретация, какую мы имеем у Патера, - бесценное сокровище, но, тем не менее, это заключительный этап, а не краеугольный камень эстетической критики.

Тенденция к интерпретации без какого-либо эстетического обоснования особенно заметна в предмете нашего первоначального обсуждения — литературе. Поистине поразительно, насколько мало места уделяется в современной критике изучению средств автора для достижения тех результатов, которые мы испытываем на себе. Неужели никого действительно не волнует, как это делается? Или все они посвящены в тайну и интересуются только выраженным темпераментом или аспектом жизни, предусмотренным в данном произведении? Можно было бы подумать, что подобно тому, как художник, ставший критиком во Фроментине, по крайней мере, в определенной степени искал скрытые механизмы своего искусства и имел с ними дело, так и романтик или поэт-критик, возможно, также рассказали нам о "самом пульсе машины". Последнее слово еще не было сказано о тайнах творчества писателя. Возможно, мы знаем, как выковываются звенья волшебной цепи слов Шекспира, но этого нельзя сказать ни о каком другом поэте. Мы изучили философию Данте и его идеал любви; но разгадали ли мы секреты его "изобретательного обращения с ритмическим языком"? Если Флобер, по всеобщему признанию, создал шедевр в "Мадам Бовари", разве критике не должно быть интересно проследить, глава за главой, абзац за абзацем, слово за словом, значение того, что значит быть шедевром? Но, похоже, это не так. Тэн реконструирует английский темперамент по Филдингу и Диккенсу; Мэтью Арнольд, хотя он больше других занимается первопринципами, никогда не выходит в своем анализе за рамки самых широких обобщений, таких как требование "глубокой правды" и "высокой серьезности" для великой поэзии. И по мере того, как мы изучаем всю гамму современной критики, мы обнаруживаем, что нас постоянно интересуют личности авторов и идеи их книг. Я вспоминаю только один пример — критические эссе Генри Джеймса, — где мастер сделал несколько намеков на идеалы литературного искусства; и даже это, если я, возможно, позволю себе грубость, в его романах, а не в эссе, поскольку в критической теории он самый яркий из импрессионистов. Какова бы ни была причина, мы не можем не признать недостатка знаний и интереса к особому предмету критики - элементам красоты в литературном произведении.

Но хотя настоящая критика состоит скорее из предварительных замечаний и дополнений к тому, что должно быть ее реальным достижением, поэтому им не следует уделять меньше внимания. Импрессионист поставил перед собой определенную задачу, и ему это удалось. Если он и не настоящий критик, то сам по себе художник, и ему есть что сказать миру. Научный критик взял все знания в свою компетенцию; и хотя мы считаем, что они вторглись в его отчетливо выраженную критическую функцию и затопили ее, пока мы можем называть его другим именем - историка литературы-естествоиспытателя, мы можем только признавать его великие достижения. К признательному критику мы пока испытываем меньше симпатии, но "развитие роскошной замысловатости и многообразных последствий нашего наслаждения" может полностью увенчать здание эстетического объяснения и оценки искусства любой эпохи. Но все это, как мы чувствуем, не выполняет основной функции; идея Критики здесь отсутствует. В чем заключается идея критики, которую мы пытались сформулировать: суждение о произведении искусства на основе законов красоты. Мы стремились показать, что такие законы существуют, что они существуют непосредственно в связи между материальной формой и предполагаемыми физическими реакциями и что они практически неизменны, так же как неизменны человеческие инстинкты. И если может существовать наука о прекрасном, тогда может быть вынесено объективное суждение на основе законов прекрасного. Следовательно, истинная цель критики состоит в том, чтобы рассказать нам, откуда и почему берется очарование произведения искусства: выделить, объяснить, измерить и удостоверить его. И это объяснение очарования и это закрепление его печатью одобрения возможны с помощью, и только с помощью науки эстетики, науки, которая сейчас только зарождается, но в своем полном развитии вызывает большие надежды.

Насколько велики ожидания, мы понимаем, угадывая, что нынешний недостаток конструктивной и деструктивной критики, фактически любой, за исключением интерпретаций и отчетов, ответственен за современные горы литературы машинного производства. Не станет ли эстетический критик для нас новым Геркулесом, способным расчистить постоянно растущую кучу бесформенных вещей в книжных обложках? Если он научит нас только тому, что означает великое искусство в литературе; если он никогда не будет так мало рассуждать о первых принципах красоты и укажет на мораль с помощью нескольких "продаваемых книг", он, по крайней мере, остановит всемирный потоп. В наши дни есть рассказы, но мало романов, и много зрелищ, но нет пьес; и как нам понять разницу, если мы никогда не слышали, каким должен быть роман? Но пусть эстетический критик даст нам прочную основу для критики, реальное понимание условий существования литературного искусства; пусть он научит нас узнавать роман или пьесу, когда мы их видим, и мы не всегда будем смешивать зерна и плевелы.

II ПРИРОДА КРАСОТЫ

II ПРИРОДА КРАСОТЫ

КАЖДОЕ введение в проблемы эстетики начинается с признания существования и притязаний на два метода атаки: общий, философский, дедуктивный, который исходит из целостной метафизики и устанавливает красоту на ее место среди других великих концепций; и эмпирический, или индуктивный, который стремится отделить общий принцип красоты от объектов эстетического опыта и фактов эстетического наслаждения: "эстетика сверху и снизу" Фехнера.

Первым был метод эстетики по преимуществу. Действительно, только благодаря желанию философа восемнадцатого века Баумгартена завершить свою "архитектонику" метафизики наука получила свое название, обозначающее теорию познания в форме чувства, параллельную теории "ясного" логического мышления. Кант, Шеллинг и Гегель, опять же, использовали концепцию Прекрасного как своего рода краеугольный камень или карниз для своих соответствующих философских построений. Эстетика, таким образом, возникла как философия Прекрасного, и можно спросить, почему этой философской эстетики недостаточно — почему красота должна нуждаться для своего понимания еще и в эстетике "фон унтен".

Ответ заключается не в том, что ни одна философская система не является общепринятой, а в том, что общим эстетическим теориям, по крайней мере пока, не удалось ответить на простые вопросы "простого человека" относительно конкретной красоты. Кант, действительно, откровенно отрицал, что объяснение конкретной красоты, или "Доктрина вкуса", как он это называл, была возможна, в то время как различные определители красоты как "союза реального и идеального", "выражения Идеального в чувственном виде" сделали не больше, чем он. Ни одна из этих эстетических систем, несмотря на огромное количество так называемых применений их принципов к произведениям искусства, не смогла дать критерия красоты. Критика поколений резюмируется в мягком замечании Фехнера в его "Высшей школе эстетики" о том, что философский путь приводит человека к концепциям, которые в силу своей общности плохо подходят для конкретных случаев. Так возникла эмпирическая эстетика, которая не стремится ответить на те простые вопросы о наслаждении конкретной красотой вплоть до ее простейших форм, на которые философская эстетика была неадекватна.

Но ясно, что эмпирическая эстетика также не сказала последнего слова о красоте. Критика все еще находится в хаотичном состоянии, что было бы невозможно, если бы эстетическая теория была твердо обоснована. Мне кажется, что такая ситуация возникает из-за врожденной неадекватности и необщительности эмпирической эстетики, когда она стоит особняком; основания этой неадекватности я постараюсь установить ниже.

Допуская, что целью любой эстетики является определение природы Красоты и объяснение наших чувств по этому поводу, мы можем сказать, что эмпирические методы лечения предлагают сделать это либо путем описания эстетического объекта и выделения существенных элементов Красоты, либо путем описания эстетического опыта и выделения существенных элементов эстетического чувства, указывая тем самым на элементы Красоты как на те, которые вызывают это чувство.

Итак, простое описание и анализ красивых объектов не могут, с логической точки зрения, привести к какому-либо результату, поскольку отбор случаев должен был бы быть произвольным и зависел бы от любых возражений. Любому, кто скажет: "Но это некрасиво и не должно быть включено в ваш инвентарь", - ответ можно было дать, только показав, что у него были такие-то качества, те самые, по гипотезе, неизвестные качества, которые следовало искать. Более того, область красоты содержит так много и так разнородных объектов, что отступление к их единственной общей основе - эстетическому чувству - кажется неизбежным. Статую и симфонию легче всего привести к общему знаменателю, если сравнить состояния ума, которые они вызывают. Таким образом, анализ объектов естественным образом переходит к анализу психических состояний — точке зрения психологии.

Однако существует дополнительный к предыдущему метод, который ищет элементы Красоты в изучении генезиса и развития форм искусства. Но это оставляет основной феномен абсолютно нетронутым. Общие типы эстетического выражения, возможно, действительно были сформированы социальными силами — религиозными, коммерческими, бытовыми, — но как социальные продукты, а не как эстетические явления. Такие исследования раскрывают нам, так сказать, оправдание факта музыки, поэзии, живописи — но они ничего не говорят нам о причине, по которой были выбраны красивые, а не уродливые формы, например, кто должен показать, что птица поет, чтобы привлечь свою пару, игнорируя соотношение и последовательность нот. Декоративное искусство большинства диких племен, например, почти все имеет тотемическое происхождение, и разложившиеся формы змей, птиц, медведей, рыб можно проследить в самых, казалось бы, пустых геометрических узорах; но что это открытие говорит нам о по существу декоративном качестве таких узоров или о природе красоты форм? Изучение готического собора раскрывает источник его общего плана и всей схемы орнамента в подробной религиозной символике. И все же полное знание характера религиозного чувства, побудившего к этому монументальному выражению, и происхождения каждого элемента структуры не позволяет объяснить существенную красоту ритма и пропорций в законченной работе. Короче говоря, эти исследования объясняют причину существования произведений искусства, но не их качество.

Таким образом, именно в психологии эмпирическая эстетика находит свое последнее прибежище. И действительно, наш простой человек мог бы сказать, что эстетический опыт сам по себе неизбежен и неоспорим. Вы знаете, что вид или слух этой вещи вызывает у вас трепет удовольствия. Возможно, вы не в состоянии защитить красоту предмета, но факт того опыта, который у вас есть. Следовательно, психолог, стремящийся проанализировать яркое и безошибочное эстетическое переживание, поступил бы примерно следующим образом. Он выделил бы характерные черты своего психического состояния в присутствии данного произведения искусства. Затем он изучал с помощью эксперимента и самоанализа, как особые чувственные стимулы рассматриваемого произведения искусства могут стать психологическими условиями этих характерных характеристик. Таким образом, предположив, что эстетический опыт был описан как "осознанное счастье, при котором человек поглощен и как бы погружен в объект чувств"¹, дальнейшей специальной целью, например, в связи с картиной, было бы показать, как ощущения и связанные с ними идеи цвета, линии, композиции и всех других элементов картины могут, исходя из общих психологических принципов, вызвать это состояние счастливой поглощенности. Те элементы, которые, как можно показать, имеют прямое отношение к эстетическому опыту, затем считаются элементами красоты эстетического объекта, а те, которые неизменны во всех формах искусства, будут относиться к общей формуле или концепции Красоты.

<1> М.В. Калкинс: Введение в психологию, 1902, с. 278.

Мне кажется, это самый благоприятный способ заявить о возможностях независимой эстетической психологии.

Однако этот метод, как он работает, не исчерпывает проблему, решение которой, как утверждалось, является целью любой эстетики. Эстетический опыт очень сложен, и теоретические последствия подчеркивания того или иного элемента очень велики. Таким образом, если бы считалось, что характеристики эстетического опыта могут быть даны путем

полного анализа одного хорошо заметного случая, — скажем, наших впечатлений перед дорической колонной, или Шартрским собором, или Венерой Джорджоне, — можно было бы возразить, что для такого психологического опыта трудно выделить существенные элементы. Собор скорее каменный, чем посохный; его высота составляет триста, а не пятьдесят футов. Наша реакция на эти факты может быть существенной для эстетического момента, а может и не быть существенной, и мы можем узнать, являются ли они существенными, только путем сравнения и исключения. Следовательно, можно сказать, что анализа единственного, хотя и типичного эстетического опыта недостаточно; необходима широкая индукция. Основываясь на опыте многих людей перед лицом одного и того же объекта? Но у многих не было бы эстетического опыта. У одного человека над обширным полем объектов? Как же тогда определить границы этого поля? Половина споров современной эстетики ведется из-за права включать в материал для этой индукции различные виды наслаждения, которые являются яркими, не являются непосредственно утилитарными, но традиционно исключаются из этой области. Гийан, например, в очаровательном отрывке из своих "Проблем современной эстетики" приводит доводы в пользу эстетичности момента, когда, измученный долгим переходом по горам, он осушил среди склонов Пиренеев чашу с пенящимся молоком. Тот же спор, в более сложной форме, проявляется в противоречивых высказываниях критиков.

Если мы не знаем, какая часть нашего чувства является эстетическим чувством, как мы можем идти дальше? Если интроспективный субъект не может сказать, что это эстетическое чувство, логически невозможно сделать свое душевное состояние основой для дальнейшего продвижения. Ясно, что главный вопрос заключается в том, что человек имеет право включать в эстетический опыт. Но то, что человек должен иметь такое "право", подразумевает, что в ситуации есть императивный элемент, где-то абсолютный стандарт.

Мне кажется, что секрет трудности кроется в природе ситуации, с которой эмпирическое лечение неизбежно не справляется. То, что мы называли "эстетическим опытом", на самом деле является позитивным оттенком общего эстетического отношения. Этот позитивный оттенок соответствует эстетическому совершенству объекта. Но куда бы ни входила концепция совершенства, всегда подразумевается стандарт, ценность, суждение. Но там, где есть стандарт, всегда есть неявное априори — философское обоснование.

Итак, если философский метод является последним средством и первым условием истинной эстетики, то в чем секрет его несостоятельности? По поводу того, что она потерпела неудачу, похоже, до сих пор существует консенсус мнений. Просто я верю и поддерживаю неразумное и нелогичное требование, которое, например, выдвигает Фехнер в процитированных мною словах, именно о таком немедленном применении философского определения к конкретным случаям. Кто, кроме философа-гегельянца, восклицает профессор Джеймс, когда-либо утверждал, что разум в действии сам по себе является достаточным объяснением политических изменений в Европе? Кто, кроме философа-гегельянца, мог бы добавить он, когда-либо претендовал на то, что "выражение Идеи в Смысле" было достаточным объяснением Сикстинской мадонны? Но я думаю, что гегелианский — или другой — философ мог бы ответить, что ему не было никакой необходимости так притворяться. Такое философское определение, как я надеюсь показать, никак не может быть применимо к конкретным случаям, и этого не следует ожидать.

Красота - это совершенство, стандарт, ценность. Но ценность по своей природе телеологична; она имеет природу цели. Все имеет ценность, потому что это достигает цели, потому что это полезно для чего-то в мире. Вещь прекрасна не потому, что она имеет ценность, — ею обладают другие вещи, — она имеет ценность потому, что она прекрасна, потому что она воплощает цель Красоты. Таким образом, метафизическое определение Красоты должно указывать, в чем заключается эта цель Красоты, чему она служит во вселенной.

Но определить, что что-либо делает, или исполняет, или иллюстрирует, - это не то же самое, что определить, что это такое само по себе. Максимум, что можно сказать, это то, что цель, или функция, формирует средства, или конституцию. Цель - это логический императив. Красота делает и должна делать такие вещи. Спрашивать "как" - значит сразу указывать на окончательный отход от философской точки зрения, поскольку средства достижения цели различны и должны определяться эмпирически.

Итак, конституирование Красоты может быть только средством достижения цели Красоты — той комбинацией качеств в объекте, которая приведет к цели, установленной философским определением. Цель носит общий характер; средства могут быть разного рода. Очевидно, что философское определение не может быть применено непосредственно к объекту до тех пор, пока не будут известны возможности, условия и ограничения пригодности этого объекта для поставленной цели. Мы не можем спросить, выражает ли Сикстинская Мадонна Идею Смысла? пока мы не узнаем все возможности и условия визуального для достижения этого выражения. Но, действительно, рассмотрение причин и следствий сразу наводит на мысль, что дальнейшими исследованиями должна руководить естественная наука. Философия должна определить, что должна делать Красота, но поскольку именно в нашем переживании Красоты достигается ее цель, поскольку анализ такого опыта и изучение составляющих его элементов являются работой естествознания о таком опыте, из этого следует, что психология должна иметь дело с различными средствами, с помощью которых должна быть достигнута эта цель.

Таким образом, мы видим, что упрек Фехнера необоснован. Те концепции, которые являются слишком общими, чтобы применяться к частным случаям, не предназначены для этого. Если общая концепция выражает, как и должно быть, место Красоты в иерархии метафизических ценностей, то именно эстетический психолог должен разработать средства, с помощью которых эта цель может быть достигнута в различных сферах, в которых находятся произведения искусства.

Мы также не можем согласиться с изречением Сантаяны^{<1>} о том, что философская эстетика путает значимость опыта с объяснением его причины. В этом нет необходимости. Эстетическое переживание действительно вызвано прекрасным объектом, но сам прекрасный объект вызван возможностью эстетического переживания — красотой как целью в условиях человеческого восприятия. Таким образом, природа Красоты связана с ее смыслом, или целью, как со средством достижения этой цели; и поэтому важность переживания вполне может указать нам на конституцию причины этого переживания. О произведении искусства, произведении природы судят по степени его достижения этой цели; объяснение его красоты — то есть степени его достижения, то есть — находится во влиянии его элементов, согласно психологическим законам, на эстетический объект.

^{<1>} "Чувство прекрасного", 1898. Вступление.

Такое психологическое исследование средств, с помощью которых достигается цель Красоты, является единственным методом, с помощью которого мы можем прийти к объяснению богатства конкретной красоты. Концепция объяснения, действительно, действительна только в сфере причин и следствий. Поскольку, как указано выше, целью эстетики признается определение природы Красоты и объяснение наших чувств по отношению к ней, на данном этапе очевидно, что природа Красоты должна определяться философией; но поскольку общее определение установлено, значение произведения искусства прояснено, единственно возможное объяснение наших чувств по отношению к нему — другими словами, эстетический опыт — должно быть получено из психологии. Этот метод не допускает логических возражений против предыдущего. Нам больше нет необходимости спрашивать, что имеет право быть включенным в эстетический опыт. Это закреплено определением Красоты. Но то, как красивый объект вызывает эстетическое переживание, границы которого уже известны, явно имеет значение для психологии.

Таким образом, первым шагом должно быть принятие философского определения Красоты. Именно Кант, говорит Гегель, произнес первое рациональное слово о Красоте. Изучение его преемников, я полагаю, покажет, что эстетика великой системы идеализма образует в целом одну идентичную доктрину. Стоит несколько остановиться на этом моменте, поскольку традиционный взгляд на соотношение эстетики Канта, Шиллера, Шеллинга и Гегеля иной. Отправной точкой Канта было открытие нормативной, "сверхиндивидуальной" природы Красоты, которая, как мы только что выяснили, является секретом противоречий эмпирической эстетики. И все же он пришел к этому по велению совсем других мотивов.

Эстетика Канта должна была служить краеугольным камнем на границе между чувством и разумом. Открытие всего, что скрыто в чувственном опыте, привело его к отрицанию возможности знания, выходящего за рамки этого опыта. И все же разум имеет неизбежную тенденцию выходить за эти пределы, искать всеобъемлющие, абсолютные единства, постигать необусловленную тотальность. Таким образом, разум представляет нам идеи — за пределами всякого возможного познания — о Душе, Море и Боге. По словам Канта, идеи Разума приводят разум к рассмотрению Природы в соответствии с принципом полноты, хотя он никогда не сможет достичь этого. Может ли быть мост через эту пропасть между чувством и разумом? затем спрашивает Кант, какой мост, по его мнению, он нашел в эстетическом факультете. Ибо, исследуя, что содержится в суждении "Это прекрасно", он обнаруживает, что такое суждение "универсально" и "необходимо", поскольку оно подразумевает, что каждый нормальный зритель должен признать его обоснованность, что оно "бескорыстно", поскольку основывается на "внешнем виде объекта, не требуя его фактического существования", и что оно "непосредственное" или "свободное", поскольку признает объект красивым без определенной цели, такой как приспособление к использованию. Но каким образом это суждение создает желаемую связь между чувством и разумом? Просто в том смысле, что, хотя оно и применяется к объекту чувств, оно все же имеет все признаки Идеи Разума — оно универсально, необходимо, свободно, безусловно; оно оценивается как совершенное и, таким образом, удовлетворяет тем требованиям разума, которые в других местах чувственного мира остаются неудовлетворенными.

Таким образом, двумя важными факторами эстетики Канта являются ее примирение чувства и разума в красоте и ее отнесение "целесообразности" красоты к познавательной способности.

Шиллеру принадлежит заслуга выхода за пределы "субъективной" эстетики Канта благодаря его акценту на значении прекрасного объекта. Она не связана концепцией, которой она должна достичь, так что воспринимается так, как если бы она была свободной. Мы также не желаем использовать эту реальность для себя или для других, чтобы быть свободными по отношению к ней. Таким образом, он, объект, является "подтверждением свободы в мире явлений", том мире, который в остальном является обязательной необходимостью. Но кажется, что этому уже учил сам Кант, и что Шиллер лишь оживил тему двумя своими просветляющими фразами, "эстетическое подобие" и "игровой импульс", для обозначения реального объекта эстетического желания и истинной природы этого желания; форма вместо материального существования и свободное отношение вместо серьезной цели. Тем не менее, можно сказать, что его настойчивость в отношении Красоты как реализации свободы проложила путь к теории Шеллинга, в которой эстетическое достигает своего максимального значения.

Центральной мыслью Абсолютного идеализма Шеллинга является основополагающее тождество Природы и "Я". В природе, от материи до организма, преобладает объективный фактор, или, по выражению Шеллинга, сознательное "я" определяется бессознательным. В морали, науке преобладает субъективный фактор, или бессознательное определяется сознательным. Но произведение искусства - это естественное явление, поэтому бессознательное, и все же оно является продуктом сознательной деятельности. Таким образом, это обеспечивает равновесие реального и идеального факторов — как раз тот покой примирения или "безразличия", который единственный может свидетельствовать об Абсолюте. Но — и это имеет огромное значение для нашей теории — для того, чтобы объяснить тождество субъекта и объекта, Эго должно обладать интуицией, благодаря которой в одном и том же облике оно само по себе является одновременно сознательным и бессознательным, и это условие дается в эстетическом опыте. Таким образом, прекрасное — это решение загадки вселенной, поскольку это возможность явного осознания единства Природы и "Я", или Абсолюта.

Таким образом, Красота снова является стержнем, на котором вращается система. Ее место по существу не отличается от того, которое она занимала в системах Канта и Шиллера. Как объективная возможность установления моста между чувством и разумом, как подтверждение свободы в феноменальном мире и как подтверждение возможного единства реального и идеального, или природы и "я", элементов мира, его философское значение почти одинаково.

У Гегеля Красота мало теряет своего главенствующего положения. Вселенная по своей природе рациональна; Мысль и Бытие едины. Мировой процесс - это логический процесс; а природа и история, в которых реализуется дух мира, - это всего лишь прикладная логика. Таким образом, полностью реализованная или выраженная Истина - это конкретная мировая система; в то же время жизнь или самость вселенной; Абсолют. Это Гегель называет Идеей, и он определяет Красоту как выражение Идеи чувству.

Это определение, по-видимому, соответствует общей тенденции, которую мы уже обрисовали в общих чертах. Можно было бы сказать, что это всего лишь другая формулировка мысли Шеллинга об Абсолюте, представленном Эго в Красоте. Но это не так. Для Шеллинга эстетическое — это схема или форма, то есть форма равновесия, выверки рационального идеала, а не содержание. Но красота Гегеля выражает Идею посредством информации или ассоциации. То, что это верно, становится очевидным на любом из его традиционных примеров.

Мадонна Святого Себастьяна работы Корреджо, по его мнению, уступает Сикстинской мадонне. Почему? "На первой картине мы видим самые дорогие и прелестные человеческие отношения, освященные контрастом с тем, что является Божественным. На второй картине мы видим само Божественное отношение, проявляющееся в ограниченности человеческого".^{<1>} Голландскую живопись, говорит он нам, не следует презирать; "ибо именно эта свежая и бодрствующая свобода и жизненная сила ума в восприятии и представлении формирует высший аспект этих картин". И комментатор добавляет: "Спонтанная радость совершенной жизни относится к этой низшей сфере". Все его отношение к искусству как символу подтверждает эту точку зрения, как и вся его критика. Искусство или Красота откроют нашему пониманию вечный Идеал.

^{<1>} "Эстетика Гегеля" Кедни, 1892, стр. 158.

При сравнении этого с тем, что мы получили от Канта, Шиллера и Шеллинга, расхождение становится очевидным. Я попытался показать, что между этими тремя нет существенной разницы ни в их общем взгляде на эстетический опыт, ни в степени объективности их учения о красоте. Они не противоречат друг другу. Они просто подчеркивают то единство, то примирение противоположностей в эстетическом опыте. Переживание прекрасного представляет собой примирение враждующих элементов опыта в мире, в котором требования Разума, кажется, вступают в противоречие с логикой событий, а прекрасный объект таков, что представляет собой постоянную возможность для этого примирения.

Но попытка включить Гегеля в этот круг сразу же обнаруживает необходимость дальнейшего разграничения. Прекрасное состоит в том, чтобы раскрывать и отстаивать в раскрытии единство мировых элементов, то есть дух мира. Согласно собственным принципам Гегеля, Идея должна быть "выражена по смыслу". Теперь, если это выражение, в конце концов, не относится непосредственно к смыслу, а смысл дает лишь повод для перехода к мысли о Божественном, то может показаться, что Красота, в конце концов, не в произведении искусства, а вне его. Бесконечное, или Идея, или слияние реального и идеального, должно быть явлено чувству.

Возможно ли это каким-либо образом? Мы не можем полностью передать смысл Ниагарского водопада или Юнгфрау, поскольку они бесконечно недоступны для имитации. И все же конкретный контур Юнгфрау никогда не ошибется даже на самом маленьком снимке. Создавая модель Ниагары, мы должны были бы воспроизвести соотношение между объемом воды, шириной потока и высотой падения, и нам, возможно, удалось бы добиться особого эффекта объемности, который отличает это чудо Природы. Полет жаворонка не похож на устремленный ввысь стройный готический шпиль, и все же есть сходство в позах, с которыми мы следуем за ними. Все эти случаи имеют определенные общие формообразующие качества, в силу которых они похожи друг на друга. Теперь именно эти качества формы использует Кант, когда он рассматривает эстетическое суждение как репрезентативное для разума в чувственном мире, потому что оно показывает качества идей разума, то есть безусловную тотальность или свободу. И мы могли бы, действительно, надеяться "выразить Идею чувственно", если бы смогли найти для нее форму-качество, или субъективно, по выражению Канта, форму отражения.

Какова форма отражения Абсолюта, Идеи? Казалось бы, это комбинация Единства и Тотальности - само-завершенности. Таким образом, объект, который должен быть самодостаточным со всех возможных точек зрения, к которому можно было бы применить "форму отражения" Абсолюта, был бы, следовательно, единственным истинно выражающим его

и, таким образом, единственным достигающим цели Красоты. Идея была бы там в своей форме; она была бы показана чувству и, таким образом, впервые полностью выражена.

Благодаря этой важной модификации определения красоты Гегелем, которая приводит его в соответствие с уже завоеванной точкой зрения, я полагаю, что наконец-то открыт путь от традиционной философии эстетики к здоровой и конкретной психологической теории.

Но должен ли каждый самодостаточный объект вызывать эстетическое переживание? Объект является абсолютно самодостаточным только для воспринимающего субъекта; другими словами, это так только тогда, когда он производит самодостаточный опыт для этого субъекта. Если примирение враждующих элементов вселенной является концом Красоты, то оно должно происходить не для человеческой личности, а внутри нее; это должно быть не понято, а немедленно, полностью пережито; это должно быть реализовано в субъекте эстетического опыта, любителе прекрасного. Прекрасным объектом было бы не то, что должно показывать в общих чертах или напоминать об этом Единстве Мира, но то, что должно создавать для субъекта момент само-завершенности; что должно сообщать эстетическому субъекту то единство и само-завершенность, которые являются "формами отражения" Бесконечного. Предмет должен быть не зеркалом совершенства, а состоянием совершенства. Только в этом смысле концепция примирения обретает свой полный смысл. Не потому, что я вижу свободу, а потому, что я свободен; не потому, что я думаю о Боге, или о Бесконечном, или о едином, но потому, что в данный момент я целостен, на высшей точке энергии и единства, эстетический опыт составляет такое примирение.

Не потому, что я созерцаю Бесконечное, а потому, что у меня самого есть момент совершенства. В данном случае наша теория представляет собой полное противоречие всем "выразительным" или "значимым" теориям Прекрасного и устраняет необходимость, при которой эти теории зачитывают проповеди на камнях. Желтому первоцвету не нужно напоминать нам о гармонии вселенной или иметь какое-либо скрытое значение, если он своей собственной прямой простой стимуляцией дарит момент Единства и Само-завершенности. Это непосредственное переживание действительно содержит в себе "форму отражения" Абсолюта, и именно через это мы так часто переходим в наслаждении Красотой к мысли о божественном. Но эта мысль является следствием, вторичным эффектом, а не существенной частью эстетического момента. В следующем отрывке из Сенанкура есть замечательная доля бессознательной эстетики, затрагивающая "тайну отношений", которую мы только что проанализировали.

"Было темно и довольно холодно. Я был мрачен и шел пешком, потому что мне нечего было делать. Я прошел мимо цветов, расставленных на стене на высоте груди. Там был жонкиль в цветку. Это самое сильное выражение желания: это был первый парфюм года. Я ощутил все счастье, предназначенное мужчине. Эта невыразимая гармония душ, призрак идеального мира, возник во мне во всей полноте. Я никогда не испытывал ничего столь великого и столь мгновенного. Я не знаю, какая форма, какая аналогия, какая тайная связь заставили меня увидеть в этом цветке безграничную красоту... Я никогда не заключу в концепцию эту мощь, эту необъятность, которую ничто не выразит; эту форму, которую ничто не будет содержать; этот идеал лучшего мира, который человек чувствует, но которого, казалось бы, природа не создала".<1>

<1> Перевод Карлтона Нойеса: *Наслаждение искусством*, 1903, с. 65.

Таким образом, наше философское определение Красоты приобрело окончательную форму. Красивый объект обладает теми качествами, которые приводят личность в состояние единства и само-завершенности. Легкомысленно отбрасывать такое определение, как абстрактное, расплывчатое, Пустое, не менее недальновидно, чем относиться к идее Абсолютной Воли, Трансцендентального Разума, Вечной Любви как к простым интеллектуальным факторам эстетического опыта. Ее не следует критиковать как "не дающую объективного представления о природе и происхождении Красоты". Природа Красоты указана в определении; происхождение Красоты можно изучать в ее историческом развитии; причина ее существования - просто желание человеческого сердца достичь совершенного момента.

Красота заключается в том, чтобы приносить в личность единство и завершенность. Какими средствами? Какие причины могут вызвать этот эффект? Однако, когда мы вступаем в область причин и следствий, мы уже покинули почву философии, и вполне уместно, что концепции, которые мы должны использовать, должны быть адаптированы к эмпирической точке зрения. Личность, как она рассматривается в психологии, - это всего лишь психофизический организм; и нам нужно только знать, как перевести единство и само-завершенность в психологические термины.

Психологический организм находится в состоянии единства либо когда он находится в состоянии виртуальной неподвижности или пустоты, как в трансе или экстазе; либо когда он находится в состоянии покоя, без тенденции к изменениям. Во-вторых, организм является самодостаточным, когда он находится на максимально возможной точке тонуса, функциональной эффективности, расширенной жизнедеятельности. Тогда эстетическое чувство характеризовалось бы сочетанием благоприятной стимуляции и покоя.

Но можно сказать, что возбуждение и покой - понятия противоречивые, и мы действительно должны признать, что абсолютный покой гипнотического транса не эстетичен, поскольку лишен стимула. Единственный эстетический покой - это тот, при котором стимуляция, приводящая к импульсу к движению или действию, сдерживается или компенсируется его антагонистическим импульсом; торможение действия или действие возвращается само по себе в сочетании с повышением тона. Но это НАПРЯЖЕНИЕ, РАВНОВЕСИЕ или БАЛАНС СИЛ, который, таким образом, рассматривается как ОБЩЕЕ УСЛОВИЕ ВСЕГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА. Эта концепция знакома по изобразительной композиции и в некоторой степени также по музыке и поэзии, но здесь она впервые появляется как основанная на самом требовании соединения покоя с деятельностью.

Более того, это требование, которое мы вывели из логических концепций единства и тотальности, переведенных на психологический язык, получает подтверждение из природы органической жизни. Это был идеальный момент, который мы искали, и мы нашли его в непосредственном переживании единства и само-полноты; а единством для живого существа МОЖЕТ БЫТЬ только равновесие. Теперь выясняется, что авторитетное определение общей природы организма делает его "устроенным таким образом, на механических принципах или нет, что каждое отклонение от точки равновесия создает тенденцию к возвращению к ней".^{<1>} Равновесие при больших или меньших отклонениях от центра, таким образом, является конечной природой органической жизни. Идеальное равновесие, то есть равновесие с повышенным тоном, тогда наступит идеальный момент.

^{<1>} Л.Т. Хобхаус, *Разум в эволюции*.

Таким образом, дальнейшие шаги эстетики направлены на анализ психологического воздействия всех элементов, входящих в произведение искусства, в отношении их воздействия на возбуждение или покой. Какие цвета, формы, тональности, эмоции, идеи благоприятно стимулируют? Какие их сочетания приводят к умиротворению? Все современные исследования в области так называемой физиологической эстетики, касающиеся эмоциональных и других - особенно моторных — эффектов цвета, тональных ощущений, мелодической последовательности, простых форм и т.д., находят здесь должное место.

Теперь предлагается еще один важный вопрос, касающийся подходящего психологического обозначения эстетического состояния. Некоторые авторитеты говорят об эстетическом отношении или деятельности, описывая их как "симпатическое подражание" или "поглощение"; другие - об эстетическом удовольствии. Но, согласно нашему определению эстетического переживания как сочетания благоприятной стимуляции с покоем, это состояние, включающее "отличительный тон чувств и характерную тенденцию активности, вызванные определенной ситуацией"¹, не может быть ничем иным, как эмоцией. Эта точка зрения подтверждается самоанализом; мы говорим об эстетической активности и эстетическом удовольствии, но осознаем полную остановку, а иногда и очень отчетливое отклонение от чистого удовольствия. Этот опыт уникален, он, кажется, не поддается описанию, он интенсивный, яркий и в то же время — как бы сам по себе. Любая попытка высвободить особые, уже знакомые эмоции, даже во время спектакля или прослушивания музыки, часто оказывается тщетной, как раз в те моменты, когда наше волнение наиболее сильно. Но гипотеза об уникальной эмоции, параллельной эмоциям радости, страха и т.д., и имеющей описанную психологическую основу, могла бы объяснить эти факты. Позитивный оттенок переживания — то, что мы называем эстетическим удовольствием, — обусловлен не только благоприятной стимуляцией, но и тем фактом, что сам антагонизм импульсов, составляющий покой, повышает тонус, в то время как он препятствует действию. Таким образом, условия действия обоих факторов эстетической эмоции имеют тенденцию вызывать удовольствие.

¹ Изречение Болдуина. По филологии. И психол. Искусство. "Эмоции".

Таким образом, ясно, что никакого особого эстетического удовольствия искать не нужно. Само это словосочетание, действительно, является неправильным, поскольку все удовольствия качественно одинаковы и различаются только конкретными видами деятельности, которые они сопровождают. Следует также отметить, что те авторы по эстетике, которые больше всего останавливались на эстетическом удовольствии, пришли в заключение только к конкретным видам деятельности, таким как, например, "имитация" Груса. В свете только что предложенного определения эстетической эмоции интересно рассмотреть некоторые из хорошо известных современных эстетических теорий.

Липпс определяет эстетический опыт как "трепетное сочувствие", Гроос - как "сочувственное подражание", очевидно, предполагая, что это сопровождается удовольствием. Но есть много чувств симпатии и радости, которые не относятся к области эстетики. Точно так же не всякая "имитация" сопровождается удовольствием, и не все из этого подпадает под общепринятую эстетическую сферу. Если бы эти определения были приняты в их нынешнем виде, то вся наша радость с друзьями, все наше вдохновение от здорового, магнетического присутствия должны были бы быть включены в это. Ясно, что необходимы дальнейшие ограничения; но если к этому сочувственному подражанию, к этому проживанию в сочувствии мы добавим требование покоя,

то будет введено необходимое ограничение. Физические упражнения в целом, или инстинктивная имитация энергичных или легких (в целом БЛАГОПРИЯТНЫХ) движений, действительно доставляют удовольствие, но этот опыт не эстетичен, — что совершенно ясно для здравого смысла, — и он не эстетичен, потому что противоречит покою. Частный случай превращения приятных физических упражнений в эстетическую деятельность виден в переживании симметричной или сбалансированной формы; любое умеренное, плавное упражнение для глаз доставляет удовольствие, но само по себе оно вызывает состояние всего организма, сочетающее покой со стимуляцией.

Теории Кульпе и Сантаяны, хотя они определенно закладывают основу, мне кажется, нуждаются в дополнении. "Погружение в объект с точки зрения его простого качества и конформации", конечно, не дает необходимой для объективной красоты информации о характере этой конформации или формы. Но все же можно было бы сказать, что содержание красоты, по-видимому, может быть выведено из психологических условий поглощения. Точно так же "Красота как объективированное удовольствие" Сантаяны, или удовольствие как качество вещи, не является ни определением объективной красоты, ни достаточным описанием психологического состояния. И все же анализ тех качеств вещи, которые заставляют нас считать наше удовольствие ее качеством, достаточно и полностью дополнил бы определение в смысле нашей собственной формулы. Почему мы рассматриваем удовольствие как качество вещи? Потому что в этой вещи есть что-то такое, что заставляет нас как бы распространять на нее наше удовольствие. Это то, что фиксирует нас, приковывает к нему, — что может быть только элементами, способствующими отдыху.

Гюйау, однако, ближе всего подходит к нашей точке зрения. "Прекрасное — это восприятие или действие, которое стимулирует жизнь внутри нас в трех ее формах одновременно (то есть чувствительность, интеллект и волю) и доставляет удовольствие благодаря быстрому осознанию этой общей стимуляции".^{<1>} Именно этим общим возбуждением Гюйау объясняет эстетический эффект своего знаменитого молочного напитка среди горных пейзажей. Но такая общая стимуляция могла бы сопровождать успешное действие любого рода, и, таким образом, моральное и эстетическое совпадали бы. То, что г-н Гюйо так преуспел в своем анализе, скорее всего, связано с тем фактом, что именно эта рассеянная стимуляция, вероятно, исходит от таких упражнений, которые характеризуются взаимной проверкой антагонистических импульсов, приводящих к равновесию. Распространение стимуляции было бы нашей формулой эстетического состояния только в том случае, если бы оно интерпретировалось как действие, останавливающее стимуляцию.

^{<1>}*Problemes de l'Esthetique Contemporaine* 1902, p. 77.

Распространение стимуляции, равновесие импульсов, улучшение жизни через покой! — вот эстетический опыт. Но как же тогда, спросят, нам интерпретировать временные искусства? Картину или статую можно понять с помощью этой формулы, но вряд ли это драма или симфония. Если форма одного из них является симметрией, скрытой или нет, разве форма другого не была бы представлена прямой линией? То, что имеет начало, середину и конец, не статично, а динамично.

Давайте еще раз рассмотрим концепцию равновесия. Мы определили это как торможение действия из-за антагонистических импульсов, или действие, возвращающееся само на себя; и грань между этими типами не может быть проведена резко. Визуальным аналогом равновесия может быть либо симметричная фигура, либо круг; отклонением от центра может быть либо качание маятника, либо вращение планеты. ВОЗВРАТ является существенным. В настоящее время для критики стало обычным делом — хотя значение этого изречения никогда не было достаточно осознано, — что великая драма, роман или симфония действительно возвращаются к самим себе. Экскурсия просто длиннее, с импульсами иного порядка, чем у картины. Последняя нота - единственно возможный ответ на первую; она содержит первую. Последняя сцена имеет значение только как удовлетворение от первой. Таким образом, мерой совершенства произведения временного искусства является его СКРЫТЫЙ характер. Конец содержится в начале — вот в чем смысл "неизбежности".

То, что сдерживающая сила драмы или симфонии заключается именно в этом чувстве срочности, принуждения переходить от одной точки к другой, является лишь подтверждением этой точки зрения. Временное искусство всегда пытается перейти от первого к последнему, что и есть первое. Оно стремится к единству. Динамическое движение временных искусств циклично, что в конечном счете статично, по природе равновесия. Динамический покой поэзии и музыки отличается от статичной активности картины и статуи только шириной размаха.

Таким образом, Природа Красоты заключается в отношении средств к цели; средства - это возможности стимуляции в моторной, зрительной, слуховой и чисто идеальной областях; цель - момент совершенства, само-завершенного единства опыта, благоприятной стимуляции с отдыхом. Красота - это не совершенство; но красота объекта заключается в его постоянной возможности создавать идеальный момент. Переживание этого момента, сочетание возбуждения и покоя, составляет уникальную эстетическую эмоцию.

III ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПОКОЙ

III ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПОКОЙ

Скрытый источник массового интереса к научной истине всегда заключался в стремлении к чудесному. Поиски философского камня сделали для химии не меньше, чем легенда об эликсире жизни для исследований и географических открытий. Возбужденный этими оккультными внушениями, мир пришел к разумному пониманию фактов, для которых они были всего лишь увеличенными и гротескными тенями.

Так было с физикой и физиологией, а также, в первую очередь, с наукой о психической жизни. Месмеризм, гипноз, факты изменения, множественности и уничтожения личности - все они приносили нам свои моменты приятного ужаса и, таким образом, переходили в сферу всеобщего интереса. Но наука не может смириться с разорванными цепями. Несмотря на весь трепет таинственности, мы не должны забывать, что гипнотическое состояние — это всего лишь сильно напряженное внимание, находящееся на последнем витке винта, и что смена личности, в конце концов, не более чем высшая степень изменчивости настроения. Что касается уничтожения чувства личности, то можно сказать, что поначалу не бросается в глаза никакая связь с повседневным опытом. Ученые, как и мир в целом, были склонны рассматривать потерю чувства личности как патологию; и все же можно утверждать, что это, тем не менее, типичная форма тех переживаний, которые мы сами считаем наиболее ценными.

Утрата личности! Для большинства из нас в этой ужасной мысли заключается все жало смерти и победа могилы. Похоже, при такой уготованной судьбе бессмертие было бесполезным занятием, а сама жизнь - насмешкой. И все же эта идея, если на ней остановиться, приобретает вид странно знакомого; в конце концов, это старый друг. Можем ли мы отрицать, что все наши самые сладкие часы - это часы самозабвения? Язык эмоций, религиозный, эстетический, интеллектуально творческий, ясно свидетельствует об угасании самосознания по мере того, как чувства приближаются к белому калению. Не только в безмолвной, абсолютной неподвижности патологического "пациента", но и на всех стадиях религиозного экстаза, эстетического наслаждения и творческого вдохновения прослеживается то, что мы знаем как потерю чувства самости. Бернар Клервосский подробно останавливается на "том экстазе обожествления, в котором личность растворяется в вечной сущности, как капля воды в бочонке с вином". Майстер Экхарт говорит: "Ты отойдешь от своей самости, хотя и перетечешь в Его самообладание, сама мысль о Тебе растворится в Его Моей"; а святая Тереза: "Душа, таким образом ищущая своего Бога, испытывает очень живое и очень сладостное удовольствие, которое почти незаметно угасает".

Еще более поразителен язык эстетических эмоций. У философа и поэта есть только одно выражение универсального опыта. Говорит Китс в "Оде соловью":

"Мое сердце болит, и сонное оцепенение причиняет боль
У меня такое чувство, как будто я выпил болиголова,
Или слил в канализацию какой-то тупой опиум
Прошла минута, и Летопись канула в лету:
Это не из-за зависти к твоей счастливой участи,
Но быть слишком счастливым в своем счастье".

А у Шопенгауэра мы читаем, что тот, кто созерцает прекрасное, "забывает даже свою индивидуальность, свою волю и продолжает существовать только как чистый субъект, ясное зеркало объекта".

Но не только религиозные энтузиасты и почитатели красоты "теряют себя" в экстазе. "Прекрасное безумие" мыслителя типично. От Архимеда, чья жизнь поплатилась за его безличностную поглощенность; от Сократа, размышляющего на одном месте от зари до зари, до Ньютона и Гете, есть только одна форма высочайшего усилия проникнуть внутрь и создать. Эмерсон прав, говоря о гении: "Его величие заключается в полноте, с которой в нем реализуется экстатическое состояние".

Тогда временное исчезновение сознания собственной Личности решительно не является патологическим переживанием. Похоже, что это действительно состояние, признанное таковым в общественном мнении, самого глубокого чувства и высочайшего достижения. Возможно, само допущение этого состояния в наших повседневных мыслях скрывает психологическую проблему, которую оно представляет. Мы достаточно легко полагаем, что великие дела совершаются в забвении себя. Но почему мы должны забывать о себе, совершая великие дела? Почему бы также не ощутить в каждом действии его отражение на самом себе — обновленную уверенность в том, что это я могу? Почему бы в каждом эстетическом волнении не пробудиться заново к сознанию себя правителем в царстве красоты? Почему бы в порыве интеллектуального творчества не прославиться тем, что "мой разум для меня - царство"? И все

же факты говорят об обратном: пропорционально интенсивности и ценности переживания его приближение к объективному, безличному, экстатическому состоянию. Тогда как объяснить эту аномалию? Почему религиозные, эстетические и интеллектуальные эмоции должны в той или иной степени сопровождаться потерей самосознания? Почему чувство личности должно играть с нами такую странную шутку, исчезая в момент, казалось бы, величайшего могущества в самой тени своей собственной славы?

Если теперь мы зададим самый очевидный вопрос и спросим в объяснение его выходок, какова истинная природа этой личности, мы обнаружим, что совершенно сбились с курса в безбрежном море метафизики. Знать, что ТАКОЕ личность, "корень и все во всем", - значит "знать, что такое Бог и человек". К счастью, наша проблема гораздо проще. Исчезает не личность, ее реальность, ее значение; нет, и даже не психологическая система предрасположенностей. В такой момент экстаза мы остаемся личностями, какими были раньше. Угасло именно ОЩУЩЕНИЕ личности; и выяснить, в чем заключается это блуждающее чувство личности, - задача, полностью подвластная психологическому анализу. Пусть никто не возражает, что глубина и ценность опыта, по-видимому, распадаются под микроскопом психолога. На место полноправной личности в мире благородных целей не влияет возможность того, что центр ее сознательной кристаллизации может быть найден в единственном ощущении.

Таким образом, объяснение этой кажущейся непоследовательности — угасания "я" в разгар определенных наиболее важных переживаний - должно лежать в природе чувства личности. Что это за чувство? На чем оно основано? Как его можно описать? Трудности самоанализа привели многих к отрицанию возможности такой самофиксации. Мимолетное мгновение проходит, и мы улавливаем только идею или чувство; Это ускользает, как капля ртути под пальцами. Как герой немецкого поэта, который хотел, чтобы его очередь была впереди,

"Затем круг за кругом, наружу и внутрь,
Весь день этот озадаченный мудрец вращался;
Тщетно; это не имело значения;
Косичка свисала у него за спиной",

когда я оборачиваюсь к самому себе, чтобы поймать себя в процессе мышления, я никогда не могу ухватиться ни за что, кроме ощущения. Я могу сдирать, как листья артишока, свое социальное "я" — свое имущество и положение, своих друзей, своих родственников; свое активное "я" — свои книги и орудия труда; свою одежду; даже свою плоть и сидеть в своих костях, как Сидни Смит, — "я" во мне, постоянно отступающее во внутреннюю цитадель; но я должен остановиться с ощущением, что там что-то движется. Это не то, что я СОБОЙ представляю, а то, что чувствует неуловимый спайт, когда я дотрагиваюсь до него пальцем. Однако в повседневном опыте нет необходимости доходить до таких крайностей. Самость в данный момент сознания ощущается как одна группа элементов, которые формируют передний план. Вторая группа, как мы говорим, находится перед вниманием и в этот момент не ощущается как самость; в то время как первая группа расплывчата, недифференцирована, на нее не обращают внимания, но ощущают. Любой элемент на этом заднем плане может отделиться и выйти на передний план внимания. Например, в этот момент я начинаю осознавать тяжесть своих плеч, опирающихся на спинку стула: это ощущение, однако, принадлежит моему "я" не

больше, чем ощущение гладкости бумаги, на которой покоится моя рука. Я знаю, что я - это "я", потому что я могу проходить, так сказать, между передним планом и фоном моего сознания. Именно чувство перехода дает мне негатив и позитив в моем контуре; и это чувство перехода, загнанное в свое логово, проявляется как не что иное, как моторное ощущение, ощущаемое органами чувств, которые приспосабливаются к новым условиям. Я смотрю на ту фотографию и на эту и знаю, что их двое, потому что почувствовал изменение в адаптации моих органов чувств к их объектам. Я закрываю глаза и думаю о близком и далеком, и именно изменение ощущений в моих глазных мышцах говорит мне, что я перешел от одного к другому; или, выражаясь иначе, что во мне эти два явления сменили друг друга. Таким образом, в то время как "я" в самом широком смысле является единым целым с сознанием, особое ощущение "я" в отличие от элементов сознания, представляющих внешний мир, основано на тех телесных ощущениях, которые связаны с отношениями объектов. Мой мир — передний план моего сознания — обрушился бы на меня и раздавил меня, если бы я не мог удержать его только благодаря этой способности ощущать его отличным от моего фона; и он ощущается как отличный через двигательные ощущения, связанные с изменением моих органов чувств при переходе от одного к другому. Условием ощущения перехода, а следовательно, и ощущения личности, является, таким образом, присутствие в сознании по крайней мере двух возможных объектов внимания; и формальное осознание себя можно схематизировать как прямую линию, соединяющую две точки, в которой одна точка представляет передний план, а другая - задний план сознания.

Если мы теперь примем эту точку зрения и спросим, при каких условиях может быть утрачено чувство собственного "я", ответ напрашивается сам собой. Это произойдет, когда исчезнет "двойственность", так что линия, соединяющая и разделяющая два объекта на нашей схеме, выпадет или будет бесконечно уменьшена. Когда фон или передний план имеет тенденцию исчезать или сливаться либо с другим, либо когда фон или передний план образуют неразрывное единство или неразрывный круг, содержание сознания приближается к абсолютному единству. Нет никакого "соотнесения", которое нужно было бы сделать, никакого "перехода", который нужно было бы совершить. Таким образом, условия для ощущения личности больше не присутствуют, и возникает чувство полного единства с объектом внимания; и если этот объект внимания сам по себе не имеет частей или различий, возникает пустота, Нирвана.

Предположим, что я неподвижно смотрю на единственный яркий источник света до тех пор, пока все мои телесные ощущения не исчезнут. Тогда одна из "точек" в нашей схеме выпала. В моем разуме царит только одна мысль. Чувство перехода проходит, ибо нет ничего, что можно было бы "связать". Теперь "это одно пламя, вокруг меня и внутри меня". Я - этот свет, и больше не я. Мое сознание - это единица или пустое пространство, как вам будет угодно. Если вы скажете, что я самовнушенный, я могу ответить, что я просто перестал ощущать себя отличным от содержания моего сознания, потому что это содержание перестало допускать переход между своими терминами.

Однако это не единственно возможная форма исчезновения нашей "двойственности" и, как следствие, потери самоощущения. Когда последовательность объектов в сознании становится настолько быстрой, что ощущение перехода, выраженное в моторных терминах, опускается ниже порога ощущения, ощущение собственного "я" снова исчезает. Подумайте, например, о вакханальных оргиях. Приверженец Диониса, танцующий, визжащий, рвущий на себе волосы и одежды, потерял в молниеносной смене своих ощущений всякую способность соотносить их.

Его разум был заключен во вращающийся круг, каждая точка которого сливалась со следующей без возможности разграничения. И поскольку он не мог ощущать переходных периодов, он больше не мог ощущать СЕБЯ; он был един с содержанием своего сознания, которое было таким же единым целым, как наш вышеупомянутый яркий свет, точно так же, как круг является таким же истинным целым, как точка. Жрец Диониса, должно быть, ощущал себя всего лишь танцующим, кричащим существом, единым с внешним миром, "кружащимся в суточном движении земли вместе со скалами, валунами и деревьями". И как идеально древнее верование соответствует нашему психофизическому анализу! Любитель вакхаизма считал себя одержимым самым экстазом духа природы. Его вдохновенным безумием было присутствие бога, который снизошел на него, — бога виноградной лозы, весны; поднимающийся сок, стремительный поток, распускающийся лист, журчащая песня, вся жизнь текущих вещей - это был он! "Аутика га паша зорусей, — раздался крик, - скоро вся земля будет танцевать и петь!"

Да, это разрушение барьеров, это растворение личности в окружающей среде, это странное и сладостное самозабвение должно иметь своим источником как раз исчезновение ощущения приспособления, на котором основано ощущение личности. Но как может быть, мы должны спросить, что принцип, столь лишенный эмоциональной значимости, должен объяснять экстаз религиозных эмоций, эстетический восторг, творческое вдохновение? Однако не религия, не красота и не гениальность являются объектом нашего исследования в данный момент, а просто общий элемент в переживании каждого из них, который мы знаем как исчезновение самоощущения. Каким образом обстоятельства, характерные для религиозного поклонения, эстетического восприятия и интеллектуального творчества, приводят к формальным условиям потери личных чувств, следует искать в более детальном анализе, и тогда мы сможем проследить источник интенсивности эмоций в этих переживаниях. Каковы же тогда, прежде всего, шаги, по которым священник, поэт и мыслитель перешли к возвышению бескорыстных эмоций? К счастью, страстные паломники всех трех сфер глубокого опыта всегда были расточительны в своих признаниях. Религиозный экстаз, однако, представляет собой наиболее полный случай и позволяет наиболее ясно проникнуть в природу переживания; и поэтому он будет рассмотрен наиболее подробно.

Типичный религиозный энтузиаст - мистик. От Плотина до Будды, от мейстера Экхарта до Эмерсона одна и та же доктрина приносила одни и те же плоды религиозного восторга. Есть один Бог, и при созерцании Его душа становится его сущностью. Независимо от того, считается ли, как неоплатоники, что Бытие и Знание едины, что процесс отделения мира от Бога - это процесс самораскрытия, а возвращение вещей в Бога - процесс все более и более высокой интуиции, и поэтому мистический опыт - это постижение высшего, а не форма поклонения; или это выражается скромной бегинкой Мехильд— "Моя душа плавает в Бытии Бога, как рыба в воде", — суть веры мистика одна и та же. В экстатическом созерцании Бога, а в высших состояниях - в экстатическом единении с Ним, в погружении индивидуальности в божественное Существо, заключается единственная истинная жизнь. Правда, не все, кто придерживается этой доктрины, имели подобный опыт; не все могут сказать вместе с Экхартом или мадам Гийон: "Я увидел Бога в своей собственной душе" или "Я стал единым целым с Богом". Именно рассказы и советы по совершенствованию этих избранных, посвященных, которые перешли за завесу, могут пролить свет на психологические условия мистического экстаза.

Наиболее красноречивый отчет о ее реальных мистических переживаниях дает мадам Гийон, первая представительница секты или школы квиетистов. Эта нежная француженка обладала

даром психологического наблюдения, и хотя ее стиль не является ни поэтическим, ни философским, меня можно простить за то, что я довольно долго цитировал ее наивные и ясные откровения. Следующие отрывки, начинающиеся с раннего религиозного опыта, взяты почти наугад со страниц ее автобиографии:

"Эти проповеди произвели такое впечатление на мой разум и так сильно поглотили меня в Боге, что я не мог ни открыть глаза, ни слышать то, что было сказано". "Услышать Твое имя, о мой Бог, могло бы побудить меня к глубокой молитве"Я больше не мог видеть ни святых, ни Пресвятую Деву вне Бога; но я видел их всех в Нем, едва будучи в состоянии отличить их от Него....Я не мог слышать, как говорят о Боге или о Господе нашем Иисусе Христе, не находясь, так сказать, вне себя.....Любовь охватила меня так сильно, что я оставался погруженным в глубокую тишину и покой, которые я не могу описать. Я предпринимал все новые усилия и провел свою жизнь, начиная свои молитвы, не будучи в состоянии довести их до конца.....Я ничего не мог просить ни для себя, ни для другого, ни желать чего-либо, кроме этой божественной воли....Я не верю, что в мире может быть что-то более простое и более объединенное....Это состояние, о котором больше нечего сказать, потому что оно уклоняется от всякого выражения, — состояние, в котором творение потеряно, поглощено. Все есть Бог, и душа воспринимает только Бога. Ей больше не нужно стремиться к совершенству, к росту, к приближению к Нему, к единению. Все завершается в единстве, но таким свободным, таким естественным, таким легким образом, что душа живет воздухом, которым она дышит....Дух пуст, его больше не пронизывают мысли; ничто не заполняет пустоту, которая больше не причиняет боли, и душа обнаруживает в себе огромную способность, которую ничто не может ни ограничить, ни уничтожить".

Можем ли мы не заметить в этих простых словах тень всякой религиозной экзальтации, основанной только на вере? Мадам Гийон настроена на более высокую тональность, чем большинство представителей этого скучного и расслабленного мира; но она уловила вечную ноту созерцательного поклонения. Таково чувство единения с божественным Духом. Таковы мысли и даже слова Данте, Экхарта, Святой Терезы, бесчисленных мистиков Средневековья и последователей буддизма в его различных оттенках, от Ганга до Чарльза. При рассмотрении становятся очевидными две характеристики: настойчивость в единстве Бога, в котором единственно видны Святая Дева и святые, только с психологической точки зрения; и мыслительная пустота ума в состоянии религиозного экстаза. Но без дальнейшего анализа мы можем спросить, как всегда делали ученики мистиков, как достичь этого состояния блаженного единения. Они всегда были точны в своих предписаниях, и из этого можно вывести то, что можно назвать техникой мистической процедуры.

"Слово мистик, - цитирует Уолтера Патера, - произошло от греческого слова, которое означает "закрывать рот", как если бы человек закрывал свои губы, размышляя о том, что не может быть произнесено; но сами платоники выводят его скорее из акта закрывания глаз, чтобы человек мог видеть больше внутри себя". Таков совет Святого Луиса де Гранада: "Подражай спортсмену, который загоняет сокола в капюшон, чтобы тот подчинился его правилам"; и другого испанского мистика, Педро де Алькантары: "В медитации позволь человеку отвлечься от мирских вещей и собраться внутри себя". Здесь пусть он прислушается к голосу God...as "хотя в мире не было никого другого, кроме Бога и его самого". Святая Тереза находила счастье только в том, чтобы "замкнуться в себе". Молитва вслух не могла удовлетворить ее, и она перешла на мысленную молитву. Четыре стадии ее переживания, которые она назвала "собранностью", "спокойствием" (слушание, а не речь), "единением" (блаженный сон при сохраненных способностях ума),

"экстазом или восторгом" — это всего лишь прогрессивные шаги в запечатывании чувств. Йога брахманов, которая является тем же самым, что и "союз" каббалистов, ставится в зависимость от тех же условий — пассивности, настойчивости, уединения. Новичок должен задержать дыхание и может медитировать только на мистических символах, чтобы достичь бесформенного, невыразимого Будды. Но бесполезно нагромождать доказательства; вывод достаточно ясен.

Тело сначала приводится в состояние либо нервной неустойчивости, либо раздражительности аскетическими практиками, либо нервной нечувствительности постоянным устранением всех внешних помех; и ум фиксируется на единственном объекте — едином Боге, Боге вечном, абсолютном, неделимом. Вспоминая нашу предыдущую схему условий ощущения личности, мы увидим, что здесь мы имеем дело с двумя полюсами сознания. Что происходит затем, когда напряжение усиливается? В искусственных условиях ослабленных нервов, пустого окружения самооценка падает. Ощущение перехода исчезает с отсутствием связанных терминов; а оставшийся, положительный полюс сознания, представляет собой недифференцированное Единство, с которым человек должен ощущать себя единым целым. Чувство личности исчезает вместе с тем, на чем оно покоится, и к его потере присоединяется ошеломляющее чувство единения с Единым, Абсолютом, Богом!

Объектом мистического созерцания является Единое неделимое. Но мы также можем мыслить Единое как единство всех различий, Круг Вселенной. Те натуры, которые, подобно натуре Амиэля, "ослеплены Бесконечностью" и жаждут "тотальности", достигают в своих грезах того же безличного экстаза. Амиэль пишет о "ночи на песчаном берегу Северного моря, я растянулся во всю длину на пляже, мой взгляд блуждал по Млечному Пути. Вернутся ли они когда-нибудь ко мне, эти грандиозные, бессмертные, космогонические мечты, в которых человек, кажется, носит весь мир в своей груди, прикасается к звездам, обладает Бесконечностью!" Размышления Сенанкура на берегу Бьенского озера, процитированные Мэтью Арнольдом, раскрывают те же эмоции: "Обширное осознание природы, которая повсюду больше, чем мы есть, и везде непроницаема; всеобъемлющая страсть, зрелая мудрость, восхитительное самозабвение". В совпадении внешних обстоятельств — озера, Северного моря, ночи, позы покоя — не можем ли мы проследить растворение внутреннего фона, подобное растворению поклоняющегося мистика? И в Бесконечном, не меньше, чем в Едином, душа должна погрузиться и раствориться в единстве с ним, потому что внутри нее нет ни решимости, ни паузы, ни изменения.

Однако созерцание Единого - не единственный вид мистического экстаза. То опьянение эмоциями, которое охватывает сегодняшнее лагерное собрание негров, как и дельфийских жриц две тысячи лет назад, на первый взгляд кажется психологически не имеющим ничего общего с благословенным небытием Гаутамы и мейстера Экхарта. Но потеря чувства личности и чувство одержимости божественным духом - это одно и то же. Как же тогда достигается это состояние? С помощью средств, я полагаю, которые напоминают общую формулу исчезновения самоощущения. Повторять односложное "ОМ" (Брахма) десять тысяч раз; бесконечно кружиться, повторяя при этом о священном пламени; слушать монотонный магический барабан; вертеться всем телом; раскачиваться взад и вперед на коленях, громко произнося молитвы, - вот методы, которые позволяют членам соответствующих сект, в которых они практикуются, либо войти, как они говорят, в Вечное Существо, либо получить информацию о нем через отрицание "я". Чувство личности, во всяком случае, более или менее полностью

утрачивается, и экстаз принимает форму более или менее страстную, в зависимости от того, зависит ли поклоняющийся от быстроты, а не от монотонности своих возбуждений. Здесь, опять же, снижается самооценка, поскольку каждое ритмичное движение имеет тенденцию становиться автоматическим, а затем и бессознательным. Таким образом, то, что мы привыкли называть вдохновенным безумием дельфийских жриц, было не столько выражением экстаза, сколько средством его возбуждения. Вечное движение, так же как и вечный покой, может привести к поглощению "я" объектом. Таким образом, самые разнообразные типы религиозных эмоций, ПОСКОЛЬКУ ОНИ ПРЕДСТАВЛЯЮТ СОБОЙ РАЗЛИЧИЯ В СТЕПЕНИ САМОСОЗНАНИЯ, считаются сводимыми к одной и той же психологической основе. Круг, не в меньшей степени, чем точка, является символом Единого, и "всепожирающее единство", которое овладевает сознанием после потери чувства перехода, приходит в волнении энтузиазма не в меньшей степени, чем в блаженном ничто Нирваны.

Я уверен, что в этот момент читатель выразит протест. Неужели же тайна самоотречения высшему должна быть разделена с самым подлым из фанатиков? Происходят ли восторг Данте и транс Омфалопсихи от одного и того же корня? Однако здесь нет повода для бунта чувств, поскольку мы не смогли подчеркнуть здесь важные различия в эмоциональном характере и ценности рассматриваемых состояний. Что нас интересует, так это только один аспект, который у них есть общего, - отказ от чувства личности. Это основано на формальных отношениях элементов сознания, и объяснение его исчезновения применимо как к кружащемуся дервишу, так и к обращенным проповедникам-возрожденцам.

Таким образом, мистику нужно только закрыть свои чувства от мира и созерцать Единое. Субъект сливается с объектом, и он чувствует, что растворяется в Бесконечности. Но каждое переживание не является исключительной собственностью религиозного энтузиаста. Поклоняющийся красоте продемонстрировал те же чувства. И все же в своем эстетическом восторге последний неторопливо размышляет о своих наслаждениях, и блаженство в бесконечных лабиринтах красоты вряд ли можно охарактеризовать как размышление о недифференцированном Единстве. По крайней мере, пока не похоже, что наша формула применима к эстетическому чувству.

Эстетическое чувство возникает при созерцании прекрасного объекта. Но что делает объект красивым? Если вернуться еще дальше, что психологически означает созерцание? Созерцать объект - значит заикливаться на его идее или образе, а заикливаться на идее - значит зарождасть ее. Мы можем пойти еще дальше и сказать, что это выполнение, благодаря которому мы постигаем идею. Что мы думаем о высокой сосне? Проводя глазами вверх и вниз по его длине, а также до кончиков его ветвей; и если нам запрещено использовать наши глазные мышцы даже в бесконечно малой степени, то мы не сможем думать о зрительном образе. Короче говоря, мы воспринимаем объект в пространстве, выполняя его двигательные внушения; более технически выраженные, благодаря комплексу возбуждаемых им двигательных импульсов; короче говоря, зарождаясь в подражании ему. Созерцание - это внутреннее подражание.

Итак, красивый объект - это прежде всего единый объект; почему это должно быть так, было рассмотрено в предыдущей главе. В нем все импульсы души и чувств неизбежно реагируют друг на друга и ведут обратно друг к другу. И все элементы, которые при созерцании мы воспроизводим в форме двигательных импульсов, обязательно образуют замкнутый круг из этих

предполагаемых энергий. Симметричная картина вызывает набор двигательных импульсов, которые "уравновешивают" систему энергий, воздействующих на один центр; сонет переносит нас на одну волну ритма и мысли, чтобы на другой вернуть нас к той же точке; соната делает то же самое в мелодии. В "вращающемся круге" драмы нет ни одного слова или поступка, которые не были бы неразрывно связаны с "до" и "после". Таким образом, единство произведения искусства превращает систему предполагаемых энергий, образующих передний план внимания, в неприступный, неуязвимый круг.

Однако мы не только удерживаемся в равновесии с объектом внимания; мы не можем связать с ним наш внутренний фон, поскольку воля не может воздействовать на объект эстетического чувства. Мы не можем есть виноград Апеллеса или обнимать Галатею Пигмалиона; мы не можем спасти Офелию или просветить Джульетту; и побуждения вмешаться, связать эту сцену с нами самими у нас нет. Но это менее важный фактор в сложившейся ситуации. То, что в зале темно, зрители молчат, а все двигательные импульсы за пределами эстетического круга подавлены, тоже является лишь поверхностным и, так сказать, негативным состоянием. Реальное основание возможности мгновенного самоуничтожения заключается в том факте, что все побуждения к двигательным импульсам — за исключением тех, которые принадлежат к неразрывному кольцу самого объекта — были устранены совершенством единства, к которому был доведен эстетический объект (здесь драма). Фон исчезает; передний план удовлетворяет, не вызывает никакого движения; и с исчезновением возможности действия, которое могло бы соединить их, исчезает также то, что живет в этом чувстве перехода, — чувство личности. Глубина эстетического чувства заключается не в достойном соотечественнике, который прерывает пьесу криками о справедливости над злодеем, а в том, кто заново создает драму с поэтом, кто заново переживает в себе каждый из всплесков эмоций, проходящих перед ним, и теряется в их паутине. Объект — это единство или наш вращающийся круг импульсов, как вы любите выражаться. Во всяком случае, из этого единства душа не возвращается к себе; она остается единой с ним в самом прямом смысле.

Потеря чувства индивидуальности является неотъемлемой частью эстетического переживания; и мы видели, что это необходимый психологический эффект единства объекта. С другой точки зрения, можно сказать, что единство объекта конституируется как раз за счет подавления всякой тенденции к движению посредством равновесия или центральности внушаемых им импульсов. Другими словами, баланс импульсов заставляет нас ощущать объект как единство. И этот баланс импульсов, это торможение движения, соответствующее единству, и есть то, что мы знаем как эстетический покой. Таким образом, условия эстетического покоя и утраты самоощущения одинаковы. Фактически, можно сказать, что в этой сфере эти две концепции идентичны. Истинный эстетический покой — это как раз тот совершенный покой в прекрасном объекте, который является сутью потери чувства личности.

Опять же, более утонченный и редкий, чем восторги мистицизма и поклонения красоте, экстаз интеллектуального творчества; и все же "чистая, незамутненная радость творения", как называет ее Киплинг, в не меньшей степени следует отнести к тем драгоценным переживаниям, в которых "я" отбрасывается, и душа сливается со своим содержанием. Я говорю, конечно, об интеллектуальном производстве в самом разгаре, в импульсе успеха. Душевные муки над кажущимися безнадежными трудностями или при проработке безразличных деталей происходят не только при полном самосознании, но и при отвращении к себе; в этом мы можем привести Карлейля в качестве свидетеля. Но на более высоких стадиях фиксация истины и

восприятие красоты сопровождаются таким же угасанием чувства индивидуальности. Свидетельств у нас достаточно, и их в обрез. Мне нет нужды заполнять эти страницы признаниями и анекдотами о том экстатическом состоянии, в котором совершаются все великие дела искусства и науки. Вопрос скорее в том, чтобы понять и объяснить это на основе формальной схемы, которой, как мы обнаружили, соответствуют религиозные и эстетические установки.

Жан Поль где-то говорит, что, каким бы трудоемким ни было завершение великой работы, ее концепция возникла как единое целое — в один миг. Мы помним сны Шиллера перед его красным занавесом и возникший в результате музыкальный стишок — бесформенный, ненаправленный, из которого сформировалась его поэма; полусомнамбулическое состояние Гете и его безумную поспешность в фиксации видения, в которой он даже не осмеливался остановиться, чтобы поправить бумагу, но безжалостно закрашивал уголки. Хеннер однажды сказал художнику, который оплакивал то, что он ничего не сделал над своей картиной для Салона, хотя видел ее перед собой: "Что? Вы видите свою картину! Значит, она сделана. Вы можете нарисовать его за час". Если все эти традиции верны, они значимы; и необходимые условия такой композиции, по-видимому, в значительной степени аналогичны условиям эстетической эмоции. Прежде всего, у нас отсутствует внешняя стимуляция и, следовательно, возможно исчезновение фона. Насколько лучше большинство поэтов писали на чердаке, чем в будуаре! Маленькая комната Гете в садовом домике в Веймаре свидетельствует о суровых условиях, которые считал необходимыми его гений. Спокойствие фона — это условие погруженности в себя, или — и этот момент, как мне кажется, стоит подчеркнуть — замкнутого круга внешней деятельности. Я никогда не верил, например, в случае со старой сказкой о Вальтере Скотте и пуговице, что именно неожиданность его потери связала язык будущего соперника автора. Бедный ученый с головой просто создал для себя опыт без перехода с помощью этой вращающейся кнопки, и затем смог погрузить свое сознание в ее объект — в тот момент вопросы учителя. Многим из нас знакомо такое переживание, когда мы не способны думать, если не находимся в постоянном движении. Переведенная на нашу психологическую схему, эффективность этих движений объяснялась бы следующим образом: учитывая "вращающиеся круги" — фон непрерывных ощущений движения, которые в конце концов выпали из сознания, и передний план непрерывной мысли, — первое, так сказать, защищало второе, поскольку они были взаимоисключающими, и то, что нарушало одно, уничтожало другое.

Но если вернуться к этому отступлению, то фон, уходящий в небытие, либо как покой, либо как замкнутый круг автоматических движений, является первым условием экстаза ментального творчества. Второе дано в характере его объекта. Объект высокоинтеллектуального творчества — это единство, совершенное целое, раскрывающееся, как говорит Жан Поль, в едином движении гения. Мыслитель погружен в заколдованный круг своего творения, потому что и здесь все его импульсы направлены к одной цели, по отношению к которой больше ничего не существует.

Я знаю, что многие увидят здесь резкое различие между работой создателя или первооткрывателя в науке и художника. Они могут утверждать, по выражению Шопенгауэра, что целью науки является всего лишь соединение объектов на службе воли индивида, и, следовательно, переход между различными терминами постоянен; в то время как искусство, с другой стороны, действительно изолирует свой объект и, таким образом, устраняет переходы.

Но я думаю, что когда мы говорим о "связи" таким образом, мы имеем в виду более широкий охват закона. Если мыслитель вообще смотрит за пределы своей особой проблемы, то он, подобно Будде, "фиксирует свой взгляд на цепи причинности". Ученый с воображением видит свою работу в форме вечности, как одно звено этой бесконечной цепи, один атом в том вихре всемогущих целей, для раскрытия которых науке потребуется все время. Для него это либо один вопрос, замкнутый в самом себе своим собственным ответом, либо это Бесконечный Закон Вселенной, — точка или окружность. Таким образом, со всех точек зрения объект творчества в искусстве или науке представляет собой пояс импульсов, от которых разум не может отклониться. Даны два условия нашей формальной схемы: член, который исчезает, и член, который является совершенным целым. Переход между фоном и передним планом прерван. Между объектами внимания на переднем плане это не имеет никакого значения, потому что передний план представляет собой неразрывное единство. С этим объектом "я" должно ощущать себя единым целым, поскольку отличительное самоощущение исчезло вместе с возможностью перехода.

Таким образом, мы замкнули круг мистических, эстетических и творческих эмоций и нашли единственную формулу для применения и единственное объяснение потери личности. Условия такого опыта приводят к исчезновению одного термина и нерушимому единству другого. Без перехода между двумя терминами в сознании, двумя объектами внимания потеря ощущения личности происходит по естественным психологическим законам. Уже не является тайной, что при интенсивном переживании чувство индивидуальности растворяется.

Один момент, однако, остается все еще необъясненным - блаженство самоотречения. Откуда определенность и интенсивность религиозных и эстетических эмоций? Отказ от чувства личности, по-видимому, основан на чисто формальных отношениях элементов сознания, общих для всех трех групп анализируемых эмоций. И все же именно с угасанием самоощущения интенсивность и определенность углубляются. Но как могут разные и эмоционально значимые чувства возникнуть в результате одного формального процесса? Как может поклонение Богу превратиться в экстатическую радость из-за потери личности? Разрешения этого кажущегося парадокса требуют не только логики, но и те, кто хотел бы, чтобы религиозный транс отличался также по своему происхождению от трансов более низкого содержания.

Но, в конце концов, именно формальная природа явления проливает на нас свет. Если изменение степени самоощущения является общим фактором, а исчезновение чувства перехода является его причиной, то должен быть включен самый низкий элемент шкалы, в котором потеря самоощущения происходит с математической полнотой. Это и есть гипнотический транс. Здесь нет необходимости подчеркивать тот факт, что наша теория, если ее принять, будет представлять собой теорию и определение гипноза. Интерес для нашего исследования представляет лишь характерный признак гипнотического состояния — его огромная внушаемость. Почему это так? Наша теория ответила бы, что все импульсы находятся в равновесии и что внешнее внушение, таким образом, не имеет соперников. Какова бы ни была причина, последнее, во всяком случае, является фактом. Все предложения, по-видимому, удваивают свою эмоциональную ценность. Скажите гипнотическому субъекту, что он плывет вверх по Рейну, и самое яркое восхищение вызывает его вид; он смотрит с искренней преданностью, если ему предлагают посмотреть на хорошенькую девушку; он осушает стакан воды с большим наслаждением, чем если бы выпил глоток Шато Икем, о котором ему приходится думать.

Теперь в религиозном и эстетическом опыте достигается такое же равновесие или единство импульсов, приводящее к аналогичной потере самоощущения. Но наиболее интересным фактом является то, что форма рассматриваемого объекта является причиной этой остановки и покоя. Бог, круг Бесконечного, Вечный Единый, вступает в игру только как "единство". Как же тогда быть с содержанием? По аналогии с крайним случаем, содержание, то есть эмоциональная ценность и определенный эмоциональный тон, занимает место внешнего внушения. Как раз в условиях религиозного транса элемент благоговения, радостного чувства способен внезапно принять более яркий вид. Возможно, сама эмоция не стала сильнее, но теперь она доминирует. Возможно, дело не в том, что она стала более интенсивной, но интенсивность концентрации, которая приобретает свой цвет, заставляет ее казаться такой. "Восторг" - это просто чувство того, что ты захвачен единением с высшим; радость восторга - это радость от каждой мысли о Боге, здесь оставленной свободной, чтобы превратиться в экстаз; и его "ценность откровения" - это снова чувство непосредственного единения с Существом, интеллектуальная концепция которого чрезвычайно оживлена.

Так можно проанализировать эстетический экстаз. Напряжение тех взаимно антагонистических импульсов, которые создают равновесие, а значит, и единство, и, следовательно, условия для потери чувства собственного "я", расчищает путь для того, чтобы в полной мере ощутить вкус удовольствия от яркого цвета, плавных линий, изысканной последовательности тонов, движущей мысли. Многие обыденные переживания, говорит М. Сурио, внезапно приобретают очарование, когда на них смотрят с остановленным эстетическим видением. "Каждый мог заметить, что предмет, на который приятно смотреть сам по себе, например, букет цветов или свежее лицо молодой девушки, приобретает своего рода волшебную и сверхъестественную красоту, если мы рассматриваем его механически, слушая музыку".^{<1>} Интенсивность концентрации, вызванная единством формы, сливается с этой предполагаемой яркостью чувств от содержания и материала, и все это ощущается как интенсивность эстетической эмоции. Сикстинская мадонна не вызывала бы столь глубокого чувства, если бы она была менее прозрачной в своем единстве, менее похожей на транс в своем покое и менее чарующей в своем внушении.

^{<1>} P. Souriau, *La Suggestion en l'Art*.

Так что не только человек достижений видит что-то одно за раз. Интенсивно погружаться в любой идеальный опыт - значит быть слепым ко всему остальному. Человек должен потерять свою собственную душу, чтобы обрести мир, и никто из тех, кто входит в рай бескорыстного экстаза и возвращается из него, не усомнится в том, что он достигнут. Возможно, личность - это помеха и преграда, и что мы по-настоящему пребываем в гармонии с тайной нашего собственного существования только тогда, когда перестаем противопоставлять себя миру. Тем не менее, чувство индивидуальности - это достояние, за которое большая часть человечества заплатила бы цену, если бы ее пришлось заплатить, даже вечными страданиями. Восхитительный час слияния со вселенной драгоценен, как нам кажется сейчас, только потому, что мы можем вернуться из него в наше собственное гнездышко и, уютно согревшись там, подсчитывать наше счастье. Таким образом, фрагментарность и множественность жизни являются спасением для чувства самости, и мы действительно должны

"Радуйся, что этот человек повержен
Непрестанно, от перемены к перемене,

крылья его души никогда не распускались".

IV КРАСОТА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

IV А. КРАСОТА ВИЗУАЛЬНОЙ ФОРМЫ

Я

В чем заключается красота визуальной формы? Авторы более старых работ о том, что мы теперь знаем как науку об искусстве, не задавались этим вопросом. Хотя мы привыкли слышать, что порядок, симметрия, единство в разнообразии были греческой и, в частности, платоновской формулой красоты, мы замечаем, изучая отрывки, приведенные в качестве доказательства, что скорее моральное качество, присущее этим характеристикам, определяет их как прекрасные; симметрия прекрасна, потому что гармонична и наводит порядок и самоограничение. Единственное высказывание Аристотеля по смыслу нашего вопроса - это изречение: нет красоты без определенной величины. Лессинг в своем "Лаокооне", действительно первом современном трактате по эстетике, обсуждает достоинства живописи и поэзии, но имеет дело с видимой красотой так, как если бы это было фиксированное качество, понятное, когда на него ссылаются, подобно цвету. Это, несомненно, связано с его бессознательной привязкой красоты только к человеческому облику; привязкой, которую он бы отрицал, но которая влияет на всю его эстетическую теорию. Говоря, например, о красивой картине, он имел бы в виду прежде всего изображение на ней красивых людей, а вовсе не ту сущностную красоту картины как живописи, для которой одинаково драгоценен каждый дюйм холста. Однако теперь нам ясно, что красота человеческого облика - самый неясный из всех возможных случаев, сложный сам по себе, и на него накладываются бесчисленные интересы и мотивы внеэстетического характера. Красота в простых формах должна быть нашим первым исследованием; и большая заслуга принадлежит Хогарту за то, что он выдвинул в своем "Анализе красоты" простой вопрос: что определяет качество красоты для глаза?

Но в видимой красоте эстетическая ценность чистой формы - не единственный задействованный элемент: или, по крайней мере, необходимо установить, является ли это единственным задействованным элементом. Если в произведении искусства, как мы считаем, то, что относится к его совершенству, относится и к его красоте, мы не можем аплодировать одному художнику, например, за его изумительную цветовую гамму, другому - за выражение эмоций, третьему - за обрисовку характера, не признавая, что выражение характера и эмоций входит в нашу концепцию видимой красоты. Франца фон Ленбаха однажды спросили, какой, по его мнению, может быть судьба его собственной работы. "Что касается этого, - ответил он, - я думаю, что у меня, возможно, есть шанс выжить; но ТОЛЬКО в том случае, если Индивидуализация или Характеризация будут считаться качеством, имеющим постоянную ценность в картине. Этого, однако, я никогда не узнаю, ибо судить об этом могут только потомки. Если этот вердикт окажется неблагоприятным, то и моя работа погибнет вместе с остальными, ибо она не может сравниться по своим качествам с великими мастерами прошлого". О том, что это действительно проблема, свидетельствует противоположное мнение критика, который воскликнул перед портретом: "Подумайте о голове и лице, и вы получите замечательный эффект цвета!" Соответственно, анализ видимой красоты сводится к объяснению красоты формы (включая форму и цвет) и установлению в связи с этим других факторов.

Самая трудная часть нашей задачи действительно позади. Мы уже дали определение Красоте в целом: в предыдущем эссе мы обрисовали абстрактные эстетические требования, и теперь нам остается только спросить, с помощью каких психологических средств эти требования могут быть удовлетворены и фактически удовлетворяются. Другими словами, мы должны показать, что то, что мы интенсивно воспринимаем как Красоту, может служить и действительно служит примером этих принципов и с их помощью объясняется. Красота была определена как такое сочетание качеств объекта, которое вызывает у наслаждающегося сочетание возбуждения и покоя. Как это следует интерпретировать применительно к конкретным фактам визуальной формы?

Самое непосредственное отношение, естественно, имеет к самому органу чувств; и поэтому первый вопрос заключается в благоприятном раздражении глаза. Чего, в общем, требует глаз от своего объекта?

//

Простейший элемент визуального опыта, конечно же, находится в свете и цвете, ощущении глаза как таковом. И все же нет такой неполной области эстетики. Мы знаем, что ощущение света или цвета, если оно не слишком слабое или не слишком сильное, само по себе приятно. Яркий, сверкающий объект, пока он не причиняет боли, приятно возбуждает. Драгоценные камни, мишура, лак, лоск свидетельствуют об этом вкусе, от самого примитивного до самого цивилизованного человека. Цвет тоже, если он четкий, не слишком яркий и не слишком растянутый по полю, приятен сам по себе. Отдельные цвета были объектом сравнительно небольшого изучения. Эксперимент, по-видимому, показывает, что предпочтение отдается цветам с наибольшей яркостью - белому, красному и желтому. Болдуин в своих "динамогенных" экспериментах,^{<1>} основанных на "представлении о том, что движения рук младенца при дотягивании или хватании являются лучшим показателем вида и интенсивности его сенсорных переживаний", обнаруживает, что цвета сами по себе варьируются в порядке привлекательности: синий, белый, красный, зеленый, коричневый. В дальнейших исправлениях больше внимания уделялось белому цвету. Желтый цвет не был включен в эксперименты. Результаты Кона, которые показывают относительную неприязнь к желтому цвету, опровергаются другими наблюдателями, в частности Мейджором и Бейкером,^{<2>} и моими собственными (неопубликованными) экспериментами, включая эстетические предпочтения семи или восьми различных групп студентов колледжей Рэдклифф и Уэллсли. Эксперименты такого рода особенно сложны, поскольку материал, обычно цветная бумага, значительно отличается от спектрального цвета, а различия в насыщенности, оттенке и яркости приводят к большим различиям в результатах, в то время как очень часто вторгается эмоциональный тон ассоциаций, индивидуальных или расовых. Но при прочих равных условиях относительно более приятен яркий, прозрачный, насыщенный цвет, а белый, красный и желтый кажутся особенно предпочтительными.

^{<1>} *Умственное развитие ребенка и расы*, 1895, стр. 39, 50 и далее. ^{<2>} Э. С. Бейкер, *Университет Торонто, психология. Серия*, № 4; Дж. Кон, *философ. Studien*, vol. X; Майор, *амер. Jour. из психол.*, том vii.

Итак, согласно теории цвета Геринга, белый, красный и желтый - это так называемые "несходные" цвета в трех парах: белый-черный, красно-зеленый и желто-синий, соответствующие трем гипотетическим зрительным веществам в сетчатке. Предполагается, что

эти вещества, подвергаясь своего рода химическому распаду под действием световых лучей, дают ощущения белого, красного или желтого цвета соответственно, а при повторном обновлении дают ощущения черного, зеленого и синего. Процесс диссимиляции, по-видимому, вызывает более сильные реакции с физиологической стороны, как если бы это был более возбуждающий процесс. Таким образом, обнаружено^{<1>}, что, если судить по увеличению силы захвата руки при стимуляции соответствующими цветами, красный обладает особенно возбуждающими свойствами, но другие цвета оказывают аналогичный эффект, уменьшающийся, однако, при переходе от красного к фиолетовому. Таким образом, удовольствие от ярко-красного или желтого, например, вполне может быть чувственным тоном, возникающим в результате чисто физиологического воздействия цвета. Если красный действует как зов трубы, в то время как синий успокаивает и охлаждает, и если красный предпочтительнее синего, то это потому, что острая стимуляция так ощущается и так предпочтительна.

^{<1>} Ch. Fere, *Sensation et Mouvement*, 1887, p. 80.

Вопрос о требованиях глаза к сочетанию цветов еще сложнее. Традиционно лучшими сочетаниями считались взаимодополняющие черно-белые, красно-зеленые, сине-желтые и другие пары, возникающие в результате их смешения. Физиологическое объяснение, конечно, можно найти в облегчении и обновлении работы органов при последовательном чередовании процессов ассимиляции и диссимиляции, а объективно - в усилении самих дополнительных цветов благодаря более активному функционированию сетчатки. Эта тенденция к взаимопомощи проявляется в знакомом эксперименте с фиксацией на несколько мгновений цветного объекта, скажем красного, а затем переводом взгляда на белое или серое пространство. Изображение объекта отображается на нем дополнительным зеленым цветом. Напротив, наиболее полное отсутствие контраста создает наиболее неприятную комбинацию, потому что вместо освежающего чередования процессов в сетчатке возникает утомительное повторение. Красный и оранжевый (красно-желтый) или красный и фиолетовый (красно-синий) последовательно стимулируют красный процесс с наиболее пагубным эффектом.

Однако эту теорию контраста не следует толковать слишком узко. Существуют пары так называемых взаимодополняющих элементов, которые производят очень грубое, резкое, даже болезненное впечатление. Теория удачно дополняется показом^{<1>}, что идеальное сочетание включает в себя все три фактора контрастности: оттенок, насыщенность и яркость. Контраст насыщенности или яркости в пределах одного и того же оттенка также приятен. Фактически, для любых двух качеств цветового круга можно найти степени насыщенности и яркости, при которых они будут образовывать приятную комбинацию, и этот приятный эффект будет основан на той или иной форме контраста. Но абсолютная и относительная протяженность и пространственная форма компонентов также оказывают большое влияние на приятность сочетаний.

^{<1>} A. Kirschmann, "Die psychol.-эстет. Bedeutung des Licht und Farbencontrastes," *Philos. Studien*, vol. vii.

Вряд ли можно привести дальнейшие правила; но результаты различных наблюдателей^{<1>}, по-видимому, показывают, что наилучшие комбинации, как уже говорилось, находятся среди комплементарных или среди тех пар, которые расположены ближе друг к другу в цветовом круге, чем комплементарные, которые "теплее". Причина последнего заключается в том, что, согласно

фразеологии Шевреля, сочетания холодных цветов больше всего изменяют своеобразный оттенок друг друга, а теплых - меньше всего; потому что комплементарные этих холодных цветов "теплые", то есть яркие, и каждый, появляясь на поле соседнего холодного цвета, как бы приглушает его; в то время как комплементарные соседствующих теплых цветов не являются яркими и не обладают достаточной силой, чтобы вообще повлиять на своих соседей. Например, при сочетании синего и зеленого цветов в зеленом будет появляться желтый оттенок, а в синем - красный. Такой результат не удовлетворяет уже затронутому требованию к чистоте и однородности цвета, то есть к беспрепятственному восприятию цвета.

<1> Chevreul, *De la Loi du Contraste Simultane des Couleurs*. E.S. Banker, op. Cit.

Какое значение имеют эти абстрактные принципы красоты в сочетании цветов для репрезентативного искусства? При выборе объектов с определенным местным цветом, конечно, эти законы будут признаны действующими. Сочетание синего и желтого, вероятно, будет более эффективным, чем сочетание красного и фиолетового. Если мы проанализируем шедевр колористики, то обнаружим, что то, что мы сначала приняли за чудесные единичные эффекты цвета, на самом деле является результатом сочетаний, которые раскрывают каждый цвет в его наивысшей силе.

///

Однако, хотя все это может быть правдой, самый важный вопрос еще не задан. Правда цвета в репрезентативном искусстве - это то же самое, что красота цвета? Можно сказать, что вся методика так называемой школы импрессионизма, фактически вся тенденция современного обращения с цветом, принимала их идентичность как должное. И все же мы должны различать. Истинность цвета может быть истинностью локального цвета данных объектов, по отдельности или вместе; в этом случае мы должны были бы сказать, что красота присутствовала или не присутствовала на картине, в зависимости от того, существовала она или не существовала в исходном сочетании. Красная шляпа на фиолетовом стуле заставила бы человека заскрежетать зубами на модели или картине. Во-вторых, правдивость цвета может быть правдой в изменениях обволакивающего света, и в этом случае правда способствовала бы красоте. Ибо цвета любой данной сцены - это, как правило, не цвета, которые были бы у самих объектов, если бы они были изолированы, а цвета, которые вынужден видеть сам глаз. Голубоватая тень объекта при ярком солнечном свете (желтоватый свет) является лишь выражением закона, согласно которому по соседству с цветным объектом мы видим его дополнительный цвет. Если такой эффект воспроизведен на картинке, это придает глазу тот же рельеф, в котором нуждался исходный эффект. Глаз, утомленный желтым, видит синий; поэтому, если на картинке действительно присутствует синий цвет, это не только верно, но и находится на пути к красоте, потому что отвечает требованиям глаза. Старые методы живописи придавали объекту локальный цвет с примесью белого для освещения и теплого темного для теней; современные — которые, действительно, время от времени затрагивались, например, Перуджино и Вермеером, — дают в тени дополнительный цвет объекта в сочетании с цветом падающего на него света — все условия благоприятной стимуляции.

Дальнейшая благоприятная стимуляция зрения обеспечивается методом импрессионистов при трактовке "ценностей", то есть сравнительных соотношений света и тени. Реальные тона объектов, включая небо, свет и т.д., никогда не могут быть воспроизведены. Старые школы, осознавая это, довольствовались тем, что рисовали в масштабе соответствия, в котором

справедливо сохранялись относительные значения. Но даже таким образом нельзя было передать большую разницу в интенсивности, поскольку самое яркое пятно на любой картине никогда не бывает более чем в шестьдесят шесть раз ярче самого темного, в то время как серое небо в пасмурный дождливый день в четыреста двадцать раз ярче, чем нарисованная белой краской перекладина окна, видимая на фоне неба в качестве фона.^{<1>} Существовали различные способы борьбы с этой трудностью. Рембрандт, например, как рассказывает Киршманн, выбрал мрачно-коричневый тон "не из каприза или склонности к мистическим мечтаниям (Фромантен), а потому, что желтая и оранжевая стороны цветовой палитры допускают наибольшее количество интервалов между полной насыщенностью и самым темным оттенком". Предшественники импрессионистов, с другой стороны, преуспели в изображении абсолютных ценностей, ограничившись очень ограниченной гаммой; по этой причине все первые пейзажи школы были серо-зелеными, тусклыми, облачными. Но Моне на этом не остановился. Он изобразил АБСОЛЮТНЫЕ ЗНАЧЕНИЯ объектов В ТЕНИ в солнечный день, что, конечно, требует самых ярких возможностей палитры, и максимально приблизил сами освещенные объекты, уничтожив таким образом относительные значения, но получив необычайно радостный и сияющий эффект; и к тому же эффект неожиданного правдоподобия, поскольку может показаться, что в залитой солнцем сцене мы действительно обращаем внимание только на затененные объекты, и то, что происходит с остальными, не так уж важно. Этот эффект стал еще более возможным благодаря так называемой диссоциации цветов, то есть наложению оттенков, смешивание которых глазом дает желаемый цвет без потери яркости, которая была бы вызвана смешиванием пигментов. Так, например, при наложении штрихов черного и белого друг на друга серый получается намного ярче, чем можно было бы достичь иным способом путем смешивания; или синие и красные пятна смешиваются глазом до необычайно яркого фиолетового цвета. Таким образом, с помощью этих методов, используя истинность цвета в смысле следования природе функционирования сетчатки, Моне и его последователи подняли цветовую шкалу на много градусов по яркости. Теперь мы увидели, что глаз любит свет, тепло, сильные цветовые эффекты, связанные друг с другом так, как глаз должен их видеть. Импрессионизм, как называется только что описанный метод, делает более возможным, чем это было раньше, удовлетворение потребностей глаза в свете и цвете, восстановление "невинности глаза", по выражению Рескина. Правдивость локального цвета объектов относительно безразлична, если только этот цвет не красив сам по себе; правдивость взаимных отношений и изменений оттенка и есть красота, потому что она позволяет глазу самостоятельно приспосабливаться к окружающему в интересах его собственного функционирования. Таким образом, в данном случае, подводя итог, истина является синонимом красоты, поскольку красота заключается в благоприятной стимуляции органа. Дальнейший вопрос, насколько эта яркая трактовка света важна для осознания глубины и расстояния, здесь не рассматривается.

^{<1>} Киршманн, *Университет исследований в Торонто, психол. Серия № 4*, стр. 20.

IV

В тот момент, когда мы касаемся линейной формы, мы уже, строго говоря, находимся за пределами элементов. Ибо вместе с формой входит двигательный фактор, который не может быть отделен от двигательной иннервации всего тела. Можно, однако, на данный момент абстрагироваться от формы как единицы и рассмотреть здесь только то, что можно назвать качеством линии. Линия может быть прямой или ломаной, а если она изогнута, то изгибаться

непрерывно или прерывисто и т.д. То, что это качество линии отличается от формы, может быть показано простым экспериментом с поворотом спирали — скажем, логарифмической спирали — по-разному относительно ее фокуса. Эстетический эффект фигуры абсолютно разный в разных положениях, и все же ощущение от характера самой линии, кажется, остается прежним. В каком смысле и по каким причинам эта изогнутая линия удовлетворяет требованиям глаза? Обсуждение этого вопроса сразу же уводит нас к одному из жгучих споров эстетики, который, возможно, лучше всего рассмотреть на данном этапе.

Ранний ответ на этот вопрос состоял бы в том, что глаз настолько закреплен в своих мышцах, что ему легче всего двигаться по изогнутым линиям, и это легкое движение по изгибу ощущается как благоприятная стимуляция. Но недавний эксперимент <1> показал, что глаз на самом деле перемещается самыми нерегулярными, угловатыми скачками от точки к точке фигуры. Таким образом, теория реконструируется путем замены ощущений движения глаза тенденциями, соответствующими тем ранним движениям прикосновения, имитирующим форму, с помощью которых мы научились узнавать форму такой, какая она есть, и воспроизведением тонов чувств, относящихся к характеру такого движения. Движения прикосновения и ощупывания гладкого непрерывного изогнутого объекта сами по себе приятны. Этот комплекс психических факторов создает приятный стимулирующий опыт. Чем больше тенденция к полному воспроизведению этих движений, то есть чем сильнее "телесный резонанс", тем ярче удовольствие. Определяем ли мы (вместе с Гроосом) это как симпатическое воспроизведение, или (вместе с Липпсом) приписываем фигуредвижения и чувства, которые звучат в нас подобным образом, или даже (вместе с Витасеком) настаиваем на чисто идеальном характере воспроизведения, мне кажется несущественным для объяснения приятного характера переживания и, следовательно, красоты объекта. Вопрос не в том, что мы с симпатией воспроизводим ("Miterleben") или "ощущаем себя в форме" ("Einfuhlen"), а в том, КАК мы это делаем.

<1> Г.М. Страттон, *Философ. Исследования*, XX.

Все, что Хогарт говорит о красоте змеевидной линии, как о "своеобразной погоне за глазами", полностью согласуется с этой точкой зрения, если мы добавим к активным движениям глаз другие, более важные двигательные функции тела. Но мы все равно должны спросить, ЧТО это за погоня? Резкие, ломаные стартовые линии могли бы стать основой гораздо более ярких впечатлений, но это было бы негативно с эстетической точки зрения. "Полного чувственного переживания пространства" недостаточно, если только это переживание не позитивно, то есть благоприятно окрашено. Недостаточно ясного или яркого видения, которое становится возможным благодаря форме объекта. Только как БЛАГОПРИЯТНО стимулирующие, то есть вызывающие идеальное воспроизведение или физическую имитацию движений, которые сами по себе соответствовали функциям задействованных органов, формы могут быть признаны положительно эстетичными, то есть красивыми.

Более того, здесь мы должны отметить и подчеркнуть, что задействованные органы - это нечто большее, чем глаз, как уже было ясно. Мы не можем отделить иннервацию глаза от иннервации тела в целом. И поэтому "требования глаза" никогда сами по себе не могут решить вопрос о красоте визуальной формы. Если бы это было не так, благоприятная стимуляция в сочетании с отдыхом глаз сама по себе создавала бы условия красоты. "Требования глаза" следует

интерпретировать как требования глаза плюс требования двигательной системы — короче говоря, всей психофизической личности.

Именно в этих двух принципах — "телесном резонансе" и благоприятном функционировании в противоположность энергетическому — и только в них мы имеем полное опровержение утверждения многих современных художников о том, что фраза "требования глаза" воплощает законченную эстетическую теорию. Скульптор Адольф Хильдебранд в своей "Проблеме формы в пластическом искусстве" впервые сформулировал ее как задачу художника "найти форму, которая, по-видимому, возникла только из требований глаза";^{<1>} и эта доктрина в наши дни настолько широко распространена, что ее необходимо здесь рассмотреть более подробно.

^{<1>} *Das Problem der form in d. bildenden Kunst*, 1897.

Объектом видения является пространственная форма, все, что мы видим, а не сам объект. Теперь при рассматривании пластикового объекта, находящегося под рукой, фокус глаза должен постоянно меняться между ближайшей и дальней точками. С другой стороны, при более отдаленном взгляде ("Фернбильд" Хильдебранда) контур обозначается различиями света и тени, но, тем не менее, он воспринимается в едином акте аккомодации. Более того, находясь на расстоянии, аккомодационные мышцы расслаблены; глаз действует в состоянии покоя. Таким образом, "Папоротник" дает единственную единую картину трехмерного комплекса и, следовательно, единственное единство пространственных значений. В восприятии этого единства, по мнению автора, и заключается основное удовольствие, которое доставляет нам произведение искусства. Трактровка Хильдебранда сложна и поддается различным интерпретациям, которые делают упор то на единстве как сущности искусства, ^{<1>} то на "радости от полного чувственного переживания пространства".^{<2>} Последнее, кажется, согласуется с отрывком из , в котором Хильдебранд говорит: "всякое удовольствие от формы - это удовольствие от того, что мы не обязаны создавать эту ясность для себя, что она создана для нас, более того, даже навязана нам самой формой".

^{<1>} A. Riehl, *Vierteljahrschr. f. wissenensch. Philos.*, xxi, xxii. ^{<2>} K. Groos, *Der Aesthetische Genuss*, 1902, p. 17.

Но предположим, что первая интерпретация верна: предположим, что единство пространства, обусловленное единым и успокаивающим актом видения, и есть красота, которую мы ищем, - сразу становится ясно, что сокращение трех измерений до двух не составляет единства даже для одного глаза; тем более для двигательной системы всего тела, которая, как мы видели, должна быть задействована. "Требования глаза" Гильдебранда сводятся к стимуляции и отдыху цилиарной мышцы - органа аккомодации. Реальное единство даже для одного только глаза должно было бы включать в себя не только пространственные отношения в третьем измерении, но и отношения линии, массы и цвета в плоскости. Что касается "полного чувственного восприятия пространства" (которое, по-видимому, эквивалентно "тактильным ценностям" Беренсона), "ясности" процитированного выше предложения Хильдебранда, очевидно, что полнота переживания не обязательно предполагает позитивную или приятную окраску переживания. Разница заключается в том, что между красивой и полностью реалистичной картинкой есть разница.

Дальнейшее расширение или повторение этой теории в недавней статье^{<1>}, как мне кажется, выражает ее наиболее благоприятным образом. Красота опять же связана с

функционированием наших органов восприятия (Ауффассунгсоргане). "Мы хотим, чтобы нас вовлекли в свежую, живую, энергичную и в то же время не требующую усилий деятельность Удовольствие от формы - это удовольствие от того, что форма объекта делает возможным или, скорее, вынуждает к естественному целенаправленному функционированию наши воспринимающие органы ". Но целенаправленное для чего? Для визуальной формы, очевидно, до конца ясного видения. Элемент покоя, единства, на который намекает "без усилий" в первом предложении, исчезает во втором. Органы восприятия, очевидно, ограничены одним глазом. Опять же, это не идеальный момент стимуляции и отдыха для всего организма, а полное чувственное переживание пространства.

<1> Th. A. Meyer, "Das Formprinzip des Schouen," *Archiv. f. Phil.*, Bd. x.

Хильдебранд, возвращаясь к более известному теоретику, писал в основном о скульптуре и, естественно, ограничился бы рассмотрением пластики, что является дополнительной причиной против того, чтобы делать эту интересную брошюру, как это сделали некоторые, основой эстетики. Это, скорее, основа техники скульптора, возможно, даже художника, применительно только к пластическим элементам. То, что в нем содержится универсального значения, - требование единства пространства, основанное на состоянии глаза в союзе покоя и действия, - полностью игнорирует все возможные источники отдыха и действия для глаза, кроме одного, - аккомодации и всех связанных с ней видов деятельности.

На основании благоприятных стимулов всех этих видов деятельности, взятых вместе, мы должны судить о так называемом качестве линии как о приятном. Но ясно, что мы не можем по-настоящему отделить вопрос качества линии от вопроса формы, рисунка и расположения в пространстве. Двигательные иннервации включаются вместе с первым, и в тот момент, когда у нас вообще появляется форма, у нас появляется и пространственно-композиционный состав. Но пространственная композиция означает единство, а единство - это объективное качество, которое в наших исследованиях должно быть преобразовано в эстетический покой. Таким образом, при изучении композиции мы переходим от изучения элементов как благоприятно стимулирующих к изучению красоты визуальной формы.

V

Мы можем начать с вопроса о том, как, собственно говоря, было организовано пространство для получения эстетического удовольствия. Примитивное искусство всех народов показывает, что оно приняло направление симметрии относительно вертикальной линии. Можно сказать, что это результат неэстетических влияний, таких как удобство конструкции, техника и т.д. <1> Ясно, что большая часть симметрии, проявляющейся в первобытном искусстве, обусловлена (1) условиями строительства, как в форме жилищ, узоров переплета, ткачества и текстильных узоров в целом; (2) удобством в использовании, как в формах копий, стрел, ножей, корзин с двумя ручками или кувшинов; (3) имитацией форм животных, как в формах керамики и т.д. С другой стороны, (1) очень большая часть симметричного орнамента противостоит внушениям формы, к которой он применяется, как орнаменты корзин, керамики и всех округлых предметов; и (2) все искажения, дезинтеграция, деградация мотивов рисунка, часто настолько заметные, что почти уничтожают их смысл, происходят в направлении геометрической симметрии. Раннее искусство всех цивилизованных народов обладает одной и той же характеристикой. Теперь можно сказать, что, поскольку существует инстинктивная тенденция имитировать визуальные формы с помощью двигательных импульсов, импульсы, предлагаемые симметричной формой,

находятся в гармонии с системой энергий нашего двустороннего организма, который представляет собой систему двойной двигательной иннервации, и, таким образом, удовлетворяют нашу потребность в наборе реакций, соответствующих организму в целом. Но тогда мы должны ожидать, что все пространственные расположения, которые отклоняются от полной симметрии и, таким образом, предполагают двигательные импульсы, не соответствующие естественному двустороннему типу, не доставят эстетического удовольствия. Однако это не так. Несимметричное расположение пространства часто чрезвычайно приятно.

<1> Нижеследующее адаптировано из *Исследований автора по симметрии, Гарвардская психологическая школа. Исследования*, том i, 1902.

Это противоречие исчезает, если мы сможем показать, что внешне несимметричное расположение содержит скрытую симметрию и что все элементы этого расположения способствуют возникновению именно того двустороннего типа двигательных импульсов, который характерен для геометрической симметрии.

Была проведена серия экспериментов, в ходе которых одну из двух неравных линий белого цвета на черном фоне фиксировали в вертикальном положении на определенном расстоянии от центра, другую сдвигали до тех пор, пока расположение не казалось приятным. Было обнаружено, что когда две линии разного размера располагались напротив друг друга, их взаимное расположение соответствовало соотношению рычагов весов, то есть маленькой линии вдали от центра противостояла большая линия ближе к центру. Линия, исходящая из центра, соответствовала этой формуле, если считать ее "тяжелой", и линия, указывающая внутрь, если считать ее "легкой". Точно так же объекты, представляющие внутренний интерес, и объекты, предполагающие глубину в третьем измерении, были "тяжелыми" в той же интерпретации. Все это, однако, не выходило за рамки доказательства того, что любое приятное расположение пространства можно описать в терминах механического баланса. Но что это был за механический баланс? Метафора ничего не объясняет, и никто не будет утверждать, что визуальное представление длинной линии имеет больший вес, чем короткая. Более того, элементы на весах были до сих пор разнородными. Движение, подсказанное идеей, рассматривалось как эквивалентное движению, фактически совершаемому глазом при следовании длинной линии; внутренний интерес, то есть идеальный интерес, к объекту, незначительному по форме, приравнивался к притягательной силе перспективы, которая оказывает, предположительно, чисто физиологическое воздействие на зрительный механизм.

Я полагаю, однако, что оправдание этой кажущейся неоднородности и основа для объяснения даны в сведении всех элементов к их наименьшему термину — как объектов для растраты внимания. Большой объект и "интересный" объект являются "тяжелыми" по одной и той же причине, потому что они привлекают внимание. А затраты усилий - это затраты внимания; таким образом, если объект на окраине поля зрения требует широкого охвата глазом, чтобы охватить его, он требует затрат внимания и поэтому ощущается как "тяжелый". Но что такое "расходование внимания" в физиологических терминах? Это не что иное, как мера двигательных импульсов, направленных на объект внимания. И независимо от того, проявляется ли двигательный импульс как тенденция следовать подсказкам объекта о движении, все сводится к одной и той же физиологической основе.

Здесь можно возразить, что наши двигательные импульсы, тем не менее, все еще разнородны, поскольку некоторые направлены к интересующему нас объекту, а некоторые - вдоль линии движения. Но следует сказать, во—первых, что они не ощущаются в теле, а переносятся как значения веса в точки на рисунке - учитывается величина, а не направление возбуждения; и, во-вторых, что даже если бы это было не так, предполагаемое движение вдоль линии ощущается как "вес" в определенной точке.

С этой точки зрения оправдание метафоры механического равновесия вполне понятно. При наличии двух линий наиболее приятное расположение делает большую ближе к центру, а меньшую - подальше от него. Это уравнивается тем, что спонтанный импульс внимания к ближней, большей линии равен по величине произвольным затратам на восприятие маленькой, более удаленной.

Таким образом, мы можем рассматривать создаваемое пространство как своего рода мишень, в которой определенные точки или территории имеют большее или меньшее значение как в зависимости от их удаленности от центра, так и в зависимости от того, что их заполняет. Каждый элемент рисунка, каким бы образом он ни получал силу возбуждать двигательные импульсы, воспринимается как выражение этой силы в плоском узоре. Благородный вид понимается и наслаждается им как видом, но он УЧИТЫВАЕТСЯ в моторном уравнении, нашем "балансе", как место, имеющее такую-то внутреннюю ценность на таком-то расстоянии от центра. Умелый художник выполнит свою задачу таким образом, чтобы дать максимум двигательных импульсов с совершенным балансом между ними.

Таким образом, в своего рода замещающей симметрии, или балансе, мы имеем объективное условие или аналог эстетического покоя, или единства. С этой точки зрения ясно видно, в каком отношении единство Гильдебранда терпит неудачу. Он требует, чтобы в статуе, особенно, но также и в картине, плоская поверхность была единством трех измерений. Но проблема начинается только с плоского пространства, завоеванного, если хотите, методом Гильдебранда. Как уже было сказано, в плоском пространстве важна каждая точка в третьем измерении. Папоротник - это начало красоты, но внутри Папоротника все еще необходимо искать благоприятную стимуляцию и покой. А покой или единство обеспечивается симметрией, субъективно равновесием внимания, поскольку это равновесие представляет собой напряжение антагонистических импульсов, равновесие и, следовательно, торможение движения.

С этой точки зрения мы можем опровергнуть интересный анализ Сурьо^{<1>} формы как условия оценки содержания. Он говорит, что ценность формы, например, на картине, заключается в ее способности вызывать (посредством фиксации и концентрации взгляда) мягкий гипноз, при котором, как хорошо известно, все внушения приходят к нам с ошеломляющей яркостью. Таким образом, это как раз то состояние, в котором содержание картины может наиболее ярко запечатлеться. Таким образом, форма как средство достижения содержания, создавая условия для внушения, - таково описание этого Сурио. В той мере, в какой форма - в смысле единства — дает, посредством равновесия импульсов, остановку личности, ее действительно можно сравнить с гипнозом. Но это прекращение - не только средство, но и цель сама по себе; тот эстетический покой, который, как единство личности, является существенным элементом эстетической эмоции, как мы ее описали.

^{<1>} *La Suggestion en l'Art.*

Нет ни одной точки света или цвета, ни контура, ни линии, ни глубины, которые не вносили бы свой вклад в бесконечный комплекс, который дает максимум впечатлений при минимуме усилий и который мы называем красотой формы. Но все же есть другой способ увидеть прекрасный объект, которого мы коснулись во введении к этой главе. До сих пор то, что мы видим, было всего лишь другим названием ТОГО, КАК мы видим; и оказалось, что способ видения содержит достаточно информации, чтобы стимулировать и успокаивать психофизический механизм. Но теперь мы должны спросить, какое отношение имеет значение к красоте? Это элемент, согласованный с другими, или нечто наложенное? или это самоцель, высшая цель? Какое отношение к красоте формы имеет то качество их работ, благодаря которому Рембрандта называют мечтателем, а Родена - поэтом в камне? Что мы имеем в виду, когда говорим о Сардженте как о психологе? Является ли достоинством быть поэтом в камне? Если это так, мы должны каким-то образом включить в нашу концепцию Красоты элемент самовыражения, показав, как это служит бесконечному комплексу. Или это не эстетическое достоинство, и Роден - великий художник и поэт вместе взятые, а не великий художник, потому что поэт, как сказали бы некоторые? Каково отношение объективного содержания к красоте формы? Короче говоря, какое место занимает идея в Красоте?

В предыдущем было ясно указано место отдельных объектов, которые имеют только идеальное значение. Расшитая золотом перчатка на картине имеет значение как пятно света, линия тренда в определенном месте; но там она имеет большее значение, потому что представляет интерес сама по себе, и, таким образом, имея большее значение, идея вошла в пространственное равновесие - идея сама стала формой. Теперь возникает вопрос, не претерпевает ли этой трансмутации всякая "идея", которая кажется столь разнородной в своем отношении к форме. По крайней мере, интересно посмотреть, можно ли так интерпретировать факты.

Мы говорили об идеях, являющихся частями эстетического целого. Как насчет идеи целого? Коро говорил, что он нарисовал мечту, и это мечта об осеннем утре, которую мы видим на его картинах. Милле изображает печальное величие и сладость жизни рядом с землей. Как мы должны соотнести эти факты с уже завоеванными мнениями?

Часто говорили, что точка зрения, согласно которой элемент формы предназначен только для глаза, в самом строгом смысле, ошибочна, потому что не существует формы только для глаза. Сам процесс восприятия линии включает в себя не только моторные воспоминания и импульсы, но и бесчисленные идеальные ассоциации, и эти ассоциации составляют линию так же верно, как и другие. Впечатление от строки включает в себя экспрессию, значение, от которого мы не можем убежать. Формы вещей составляют своего рода диалект жизни, и таким образом обосновывается теория эйнфулунга в ее глубочайшем смысле. Дорическая колонна, без сомнения, вызывает в нас двигательные импульсы, но она означает и должна означать для нас выражение внутренней энергии через те самые импульсы, которые она вызывает. "Мы сами сокращаем наши мышцы, но мы чувствуем, как будто линии натягиваются и прокалываются, сгибаются и приподнимаются, давят и толкают вверх; короче говоря, как только зрительное впечатление действительно изолировано, а все другие идеи действительно исключены, тогда двигательные импульсы вызывают не действия, которые воспринимаются как действия нас самих, а энергетические ощущения, которые воспринимаются как энергии визуальных форм и

линий".<1> Таким образом, идея, принадлежащая объекту, и психофизический эффект объекта являются лишь обратной стороной одного и того же явления. И наше удовольствие от вида колонны - это скорее наша оценка энергии, чем наше чувство благоприятной стимуляции. Если принять это рассуждение, то смысл картины был бы таким же, как и ее красота, говорят. Героическое искусство Ж.-Ф. Милле, например, было бы прекрасно, потому что оно является совершенным выражением простоты и страданий труда.

<1> Х. Мюнстерберг, *Принципы художественного образования*, стр. 87.

Давайте рассмотрим эту кажущуюся разумной теорию. Верно, что каждый визуальный элемент также понимается как выражение. Неверно, однако, что выражение и впечатление параллельны и взаимно соответствуют друг другу за пределами элементов. Предположим, что ряд колонн покрыт крышей - Парфенон. Эти психофизические изменения, вызванные зрением, теперь взаимно проверяют и модифицируют друг друга. Можем ли мы сказать, что существует "значение", подобное энергии столба, соответствующее этому комплексу? По крайней мере, это не энергия как таковая. Спросите то же самое о линиях и массах на картине Коро. В том смысле, в каком мы взяли "значение", единственно возможном с психологической точки зрения, наши реакции могут быть истолкованы только в соответствии с некоторым настроением. Если колонна означает энергию, потому что она заставляет нас возвышаться, то картинка должна означать то, что она заставляет нас делать. То есть сочетание перистых листьев и горизонтальных линий воды, окутанных серо-зеленым серебристым туманом, может "означать" только покой, озаренный серьезным, но жизнерадостным духом. Короче говоря, эта теория выразительности не может выйти за рамки настроения или моральных качеств. В смысле ИНФОРМАЦИИ теория *Einfuhlung* ничего не дает. Теперь, в этом ограниченном смысле, у нас действительно нет причин противоречить ему, а просто указать, что оно справедливо только в этом чрезвычайно ограниченном смысле. Когда мы видим широкие размашистые линии, мы интерпретируем их с помощью симпатического воспроизведения как силу, энергию. Когда эти размашистые линии становятся частью тела Титана, мы получаем тот же эффект плюс ассоциации, которые относятся к отчетливо выраженной мускульной энергии. Те же линии могут определять изгиб драпировки или конечностей младенца. Теперь вся та часть смысла, которая принадлежит самим линиям, остается постоянной при любых обстоятельствах; и совершенно верно, что определенный тон чувства, определенное моральное качество, так сказать, принадлежат, скажем, картинам Рафаэля, в которых можно найти такого рода очертания. Но поскольку они принадлежат Титану, дополнительные элементы понимания возникают не из-за симпатического воспроизведения. Они не параллельны моторным внушениям; это просто ассоциативное дополнение, связанное с нашей информацией о силе мужчин с такими мышцами. Не нужно отрицать, что существуют вторичные двигательные элементы как отражение этих идеальных элементов. Но они не связаны непосредственно с формой. Теперь ту часть нашей реакции на картину, которая непосредственно вызвана формой, мы имеем право включить в эстетический опыт. Однако в каждом произведении искусства, даже самого сложного, оно будет выражено только как настроение, очень неопределенное, часто неопишемое. Таким образом, придавать этому "смыслу" основную цель картины кажется неразумным.

Очевидно, что на практике мы не отделяем настроение, вызванное симпатией, от идеального содержания картины. Коро рисует летний рассвет. Мы не можем отделить наше удовольствие от зрелища от нашего удовольствия от понимания; тем не менее, именно визуальный комплекс

создает нам настроение, а значение сцены определяется факторами ассоциации.

"Безмятежная и счастливая мечта", "убежденность в торжественной и лучезарной Аркадии" - это не "выражение" в том неизбежном смысле, в котором мы согласились его понимать, а результат максимально расширенного построения идеальных (то есть ассоциативных) элементов.

Таким образом, "идея" в том виде, в каком мы ее сформулировали, является не неотъемлемой и существенной частью, как считалось возможным, а дополнением к визуальной форме, и мы все еще должны спросить, в чем ее ценность. Но поскольку это дополнение, его эффект может находиться в противоречии с тем, что мы можем назвать чувственным тоном, создаваемым симпатическим воспроизведением. В этом случае одно должно уступить другому. Вряд ли даже самые убежденные приверженцы теории выражения будут считать, что если экспрессия или красота ДОЛЖНЫ исчезнуть, то экспрессию следует сохранить. Они только говорят, что экспрессия И ЕСТЬ красота. Но в тот момент, когда признается, что существует красота формы, независимая от идеального элемента, эта теория больше не может существовать. Если возникает конфликт, пальма первенства должна быть отдана прямому, а не косвенному фактору. Действительно, когда возникает такой конфликт, первенство всегда должно принадлежать медиуму, подходящему для данного органа, чувственному фактору. Ибо если бы это было не так, и выражение БЫЛО красотой, то самым прекрасным должно было бы быть то, что было наиболее выразительным. И даже если мы отбросим экстраординарные выводы, к которым это привело бы, — сюжетные картинки предпочтительнее тех, что без сюжета, фотографические репродукции предпочтительнее симфоний цвета и формы, — мы были бы вынуждены признать нечто еще более зажигательное. Выражение всегда имеет идеальное содержание, это то, что нужно выразить; и бесспорно, что в словах, и только в словах, мы можем приблизиться к невыразимому. Тогда литература, как наиболее выразительное искусство, была бы высшим искусством, и мы столкнулись бы с иерархией искусств, начиная с этого уровня.

По правде говоря, настоящий ценитель прекрасного знает, что ни одно искусство не превосходит другое. "Каждый в своей звезде", они царят одни. Чтобы быть равными, они должны полагаться на свой материал, а не на то общее качество образного мышления, которым каждый обладает в разной степени и все в меньшей степени, чем литературой.

Таким образом, мы заключаем, что идея действительно является второстепенной, побочным продуктом, если только случайно она не может войти в форму. Этот случай наиболее ясен для нас в уже упоминавшемся примере расшитой золотом перчатки или украшенной драгоценными камнями чаши - скажем, Святого Грааля на картинах Эбби, — которые более или менее важны для пространственного баланса в зависимости от их внутреннего интереса.

Мы видели, что посредством симпатического воспроизведения создается определенное настроение, которое становится своего рода эмоциональной оболочкой для картины, — благоприятная стимуляция целого, как бы повышение общей гармонии на один тон. Дальнейшее идеальное содержание картины может быть настолько тесно связано с этой основой, что помогает ей продвигаться вперед. Таким образом, все, что мы знаем о рассвете — не только о летнем утре, — помогает нам видеть, а видя радоваться, серебристый туман Коро или радужные переливы Моне. Все, что мы знаем и чувствуем о терпеливом величии труда на полях, рядом с землей, помогает нам уловить медленный, размеренный ритм, насыщенную мрачность картин Милле. Но именно ритм и мрачность являются красотой, и эта идея усиливает

наше осознание этого. Идея является эталоном красоты, и поэтому можно с уверенностью сказать, что она воплощается в форме.

Но на пути нашей теории все еще стоят несколько львов. Считается, что величайший из современных скульпторов достиг своей нынешней высоты благодаря страстному изучению Природы и ее выражений. И мало кто может увидеть работы Родена, не оказавшись сразу во власти эмоций или фактов, которые он решил изобразить. Значительная часть современной критики современных тенденций в искусстве основывается на приписываемом ему стремлении к самовыражению, и только к самовыражению. О нем сказано: "Стремление к пылкому самовыражению преобладает над любыми эстетическими соображениями.... Он поэт, использующий камень в качестве инструмента самовыражения. Он заставляет его выражать эмоции, которые нигде не встречаются, кроме как в музыке или в психологической и лирической литературе".<1>

<1> К. Маклер, "Декоративная скульптура Огюста Родена", *Международный ежемесячник*, том iii.

Теперь, хотя последнее, несомненно, верно, я полагаю, что первое не только неверно, но и доказано собственными методами и высказываниями Родена, и что, если мы правильно понимаем его аргументы, он живет только ради красоты. Он рассказал о своих поисках секрета замысла Микеланджело и о том, как он нашел его в ритме двух плоскостей, а не четырех, греческой композиции. Эта система искаженной формы - один из способов соотнести тело с геометрией воображаемого прямоугольного блока, заключающего в себе целое.

<1>"Обычная греческая композиция тела, по его словам, зависит от ритма четырех линий, четырех объемов, четырех планов. Если линия плеч и грудных мышц наклоняется справа налево (мужчина опирается на правую ногу), линия бедер принимает обратный наклон, за ней следует линия коленей, в то время как линия первой перекликается с линией плеч. Таким образом, мы получаем ритм АВВА, а балансирующие громкости задают соответствующую игру плоскостей. Микеланджело так поворачивает корпус на себя, что сводит четыре плоскости к двум большим, одна обращена в сторону, другая закруглена сбоку от блока". То есть для своего дизайна он использует геометрические обволакивающие линии. И, на самом деле, нет скульптуры более замечательной по дизайну, чем работа Родена. Я снова цитирую мистера Макколла. "Было сказано, что "буржуа де Кале" - это группа отдельных фигур, не обладающих единством замысла или, в лучшем случае, придерживающихся только единой точки зрения. Те, кто так говорит, никогда не рассматривали это со вниманием. То, как эти фигуры перемещаются между собой по мере того, как зритель обходит их, создавая с каждого нового ракурса размашистые командные линии, каждая из которых, таким образом, играет дюжину ролей одновременно, несомненно, является одним из самых поразительных достижений гения дизайна. Ничто в истории искусства не сравнится с этим в точности".

<1> Д. С. Макколл, *Искусство девятнадцатого века*, 1902, стр. 101.

Короче говоря, Родена волнует именно дизайн, несмотря на все его слова. Он называет это Природой, потому что он видит и может видеть Природу только так. Но, как он сказал кому-то, кто предположил, что слишком пристальное увлечение Природой может быть опасным: "Да, для посредственного художника!" Именно ради странной новой красоты, "неотредактированных поз", "странного красивого скопления линий<1>" в форме остановки или приседания изображены все эти дикие и утонченные моменты. Конечности должны быть подогнаны или

удивлены какому-то образцу, отличному от их собственного. Идеи — это повод и оправдание для новых очертаний, вот и все.

<1> Сказано о Дега. МакКолл.

Все это едва ли менее верно в отношении Милле, которого мы знаем прежде всего как художника, показавшего простой обычный труд как божественный. Но он тоже художник прежде всего ради красоты. Он видит двух крестьянских женщин, одна из которых нагружена травой, другая - хворостом. "Издали они великолепны, они сгибают плечи под тяжестью усталости, сумерки поглощают их формы. Это прекрасно, это велико, как тайна".<1>

<1> Sensier, *Vie et Oeuvre de J.-F. Millet*.

С этой точки зрения идея, как я уже сказал, является средством достижения новой красоты; и чем страннее и утонченнее идея, тем оригинальнее формы. Чем безудержнее выражение эмоций в фигурках, тем больше шансов удивить их каким-нибудь новым прекрасным рисунком. Именно таким образом, я полагаю, мы можем интерпретировать кажущуюся тенденцию современной скульптуры, да и всего современного искусства в целом, к "выразительной красоте". "Посредственный художник" потеряет красоту в поисках самовыражения, великий художник будет преследовать свою идею ради новой красоты, которую она принесет.

Таким образом, кажется, что камни преткновения на пути нашей теории, в конце концов, не являются непреодолимыми. С любой точки зрения представляется возможным преобразовать идею в справочную информацию по форме. Визуальная красота - это прежде всего красота для глаза и кадра, и разум лелеет и обогащает эту красоту всеми своими собственными накопленными сокровищами. Стимуляция и покой психофизического организма сами по себе могут вызвать у человека трепет от визуальной формы; но этот трепет глубже и приносит большее удовлетворение, если он охватывает всего человека и усиливается из всех источников.

VII

Но мы должны отметить пограничную страну, в которой, как утверждается, заботятся не о красоте, а о представлениях о жизни. Любитель знаний Аристотеля, который с радостью говорил о картине "Это тот человек", является вдохновителем рисования в противоположность искусству визуальной формы.

Мы ищем не красоты у Рембрандта и Дюрера в офортах и гравюрах на дереве, у Хогарта, Гойи, Клингера, вплоть до Лича, Кина и Дюморье; это не красота, а идеи - информация, ирония, сатира, жизненная философия. Там, где есть конфликт, красота, как мы ее определили, отступает на второй план. Возможно, мы можем проследить причину этого в сильно возросшем количестве символической, ассоциативной силы, придаваемой и требуемой черным и белым. Даже понимание такой картины требует такого огромного количества бессознательных ментальных дополнений, что естественно найти эстетический центр тяжести в этом элементе.

То есть первые условия работы определяют ее направление и цель. Роль, которую играет воображение в нашем видении офорта, является и должна быть настолько важной, что, в конце концов, именно образная часть перевешивает данную. Мы также не желаем, чтобы данное вторгалось в идеальное поле. Таким образом, мы понимаем, что для большинства рисунков желателен размытый и бесформенный фон. "Такой тон является фоном для психологических

моментов, поскольку Гойя, например, изображает их с варварски великолепной наготой. На фоне, который едва обозначен, несколькими штрихами, которые едва предполагают пространство, он пронзает, как бабочку, человеческий тип, в основном в момент безумия или порочности.... Малейшее определение окружающего притупило бы его (художника) остроту и сделало бы его горячность абсурдной".<1>

<1> Max Klinger, *Malerei u. Zeichnung*, 1903, p. 42.

Эта теория о цели черно-белого подтверждается тем фактом, что, хотя картина составлена для того размера, в котором она написана, и становится другой картиной, если ее воспроизвести в другом размере, размер рисунков относительно безразличен; уменьшенный или увеличенный, эффект примерно тот же, потому что то, что дается глазу, составляет такую малую долю всего впечатления. Картинка - это всего лишь намек на целостную структуру идей.

Вот истинный пример Андерса-Стребена, того "частичного отчуждения от собственных ограничений, благодаря которому искусства способны, на самом деле, не замещать друг друга, но взаимно придавать друг другу новые силы".<1> В первую очередь следует судить об искусстве бурина и иглы — Griffelkunst, как называет его Клингер, — именно по его репрезентативному успеху. Это не означает, что он также не может обладать красотой формы в высокой степени, — только то, что эта красота формы не является его характерным совершенством.

<1> У. Патер, *Эпоха Возрождения: Эссе о Джорджоне*.

В чем заключается красота визуальной формы? Если бы на этот вопрос можно было ответить одним предложением, все наше обсуждение абстрактной формулы красоты было бы ненужным. Но поскольку мы знаем, что должны делать элементы визуальной формы, чтобы вызвать эстетический опыт, целью предыдущих страниц было показать, как эти элементы должны определяться и соотноситься. Глаз, психофизический организм, должен подвергаться благоприятной стимуляции; эти и подобные им цвета, комбинации, линии, описанные нами, подходят для этого. Его необходимо привести в состояние покоя; они и такие соотношения между линиями и цветами, которые мы изложили, подходят для этого по причинам, которые мы привели. Именно к глазу и всему, что от него зависит, должно быть обращено первое и последнее обращение изобразительного искусства; и в той мере, в какой эмоция или идея, присущая картине или статуе, воздействует на глаз, в той мере это входит в характерное совершенство, то есть в красоту визуальной формы.

Б. ПРОСТРАНСТВЕННАЯ КОМПОЗИЦИЯ У СТАРЫХ МАСТЕРОВ

Я

На предыдущих страницах были изложены конкретные факты о видимой красоте и объяснены наши чувства по этому поводу. Однако также интересно посмотреть, как эти принципы иллюстрируются и подтверждаются в шедеврах искусства. Статистическое исследование, предпринятое несколько лет назад с целью рассмотрения гипотезы замещающей симметрии в живописной композиции, дало обилие материала, который я изложу, в противном случае непропорционально долго, как в определенной степени иллюстрирующий методы такого исследования. Ясно, что это всего лишь одно из многих возможных исследований, в ходе которого предыдущие психологические теории могут быть дополнительно освещены. Текст

ограничивается изображениями; но функции элементов визуальной формы справедливы также и для всего визуального искусства, предназначенного для заполнения ограниченной области. Тогда будет видно, что обсуждение носит лишь кажущийся ограниченный характер. Для изображения всегда может быть прочитано расположение пространства внутри рамки.

В первоначальном экспериментальном исследовании организации пространства, результаты которого были подробно приведены на странице 111, элементы формы на картинке были уменьшены до РАЗМЕРА или МАССЫ, ГЛУБИНЫ в третьем измерении, НАПРАВЛЕНИЯ и ИНТЕРЕСА. Направление было дополнительно проанализировано на направление ДВИЖЕНИЯ или ВНИМАНИЯ (людей или объектов на картинке), то есть идеального элемента; и направление ЛИНИИ. Для статистического исследования затем данное изображение было разделено пополам воображаемой вертикальной линией, и элементы, появляющиеся по обе стороны от этой линии, были расположены друг против друга, чтобы увидеть, насколько они поддаются описанию с помощью замещающей симметрии. Итак, на "Портрете Пола Поттера" Б. ван дер Хелста голова субъекта полностью слева от центральной линии, так же как и его лицо анфас и взгляд, обращенный вперед. Его мольберт стоит справа, тело резко повернуто вправо, а обе руки, одна из которых держит палитру и кисти, вытянуты вправо. Таким образом, большая масса находится слева, а общее направление линии - справа; элементы, представляющие интерес в головке, слева; в орудиях труда - справа. Это может быть схематизировано в уравнении $(L_t) M.+I.= (R_t).I.+L.$

Питер де Хуч, "Игроки в карты" в Букингемском дворце, изображает группу справа от центральной линии, все лицом к столу между ними. Прямо за ними находится высокое светлое окно, зашторенное, а высоко на стене, в крайнем правом углу, - картина и висящие плащи. Все это подчеркивает высоту, массу и интерес правой стороны. Слева, который в остальном пуст, находится дверь высотой в половину окна, выходящая на ярко освещенный двор, из которого входит женщина, тоже в легкой одежде. Свет струится по диагонали через пол. Таким образом, при всем "весе" справа эффект этой глубокой перспективы слева и ее яркости заключается в создании полного баланса, в то время как намек на линию дверного проема и света создает вместе с центральной фигурой грубо очерченную букву V, которая служит для объединения всех элементов. Уравнение, $(L_t) V.+I.= (R_t).M.+I.$

Тысяча фотографий, на которых основывалось исследование^{<1>}, были для удобства разделены на группы — религиозные, Портретные, жанровые и пейзажные. В результате анализа было обнаружено, что функции элементов проявляются четко, примерно следующим образом.

^{<1>} Тысяча репродукций старых мастеров из Ф. "Классическая Бильдершатц" Брукмана, Мюнхен, без учета фресок и картин, из которых было дано меньше, чем из всего.

Из религиозных изображений только "Мадонны на троне" и другие алтарные изделия рассматриваются на данном этапе как представляющие простой тип, в котором легко показать отклонения от симметрии. На всех этих картинах соблюдается баланс между интересом к Младенцу Христу, иногда вместе с направлением внимания на него, с одной стороны, и другими элементами - с другой. Когда первая сторона особенно "тяжелая", количество противоположных элементов увеличивается, и особенно это касается формы перспективы и линии, которые, как было экспериментально установлено, эффективно привлекают внимание. Там, где поблизости нет верующих, мы замечаем поразительную частоту использования ракурса и линии, и, в целом, баланс достигается за счет расположения формы, а не интересов. Причина этого, по-видимому,

заключается в том, что отсутствие аксессуаров в лицах святых, верующих и т.д. И, как следствие, увеличение размера Мадонны с Младенцем на картине усиливает эффект любого заданного контура и, таким образом, увеличивает отклонения от симметрии. В этом случае компенсации были бы сильнее; и поскольку мы узнали, что *vista* и *line* имеют такой характер, мы понимаем, почему они необходимы.

Класс портретов является особенно интересным объектом для изучения, поскольку, хотя его общий тип очень прост и постоянен, именно по этой причине малейшие изменения резко ощущаются и оказывают сильнейшее характерное воздействие. Общим типом портретной композиции является, конечно, треугольник с головой на вершине, и эта точка также обычно находится на центральной линии; тем не менее, большое богатство эффекта достигается за счет подчеркивания вариаций. Например, тело и голова в подавляющем большинстве случаев повернуты одинаково, придавая как можно более сильный акцент направлению внимания, — особенно сильно, конечно, там, где весь интерес сосредоточен на личности. Но следует заметить, что самое сильное указание на направление дается направлением взгляда; и ни в коем случае, когда большинство других элементов направлено в одну сторону, взгляд не может не вернуться назад. Когда голова находится по одну сторону от центральной линии, конечно, наибольший интерес отводится в сторону, и элемент направления приводится в равновесие. Опять же, с этим уменьшением симметрии мы видим значительное увеличение использования особенно эффективных элементов - перспективы и линии. Фактически, использование *small deer vista* практически ограничено классом с головами, расположенными не посередине. Направление взгляда также играет важную роль. Очень часто одного направления движения недостаточно, чтобы уравновесить мощный *M. + I.* другой стороны, и взгляд должен быть привлечен определенным объектом, представляющим интерес. Обычно это рука, с каким—либо инструментом или без него, - например, палитра и т.д. Из наших первых примеров, — или драгоценный камень, ваза или фрагмент вышивки. Это очень характерно для портретов Рембрандта и Ван Дейка.

В общем, можно сказать, что (1) портреты с головой в центре кадра демонстрируют баланс между направлением предполагаемого движения, с одной стороны, и массой или направлением внимания, или обоими вместе, с другой; в то время как (2) портреты с головой не в центре демонстрируют баланс между массой и интересом, с одной стороны, и направлением внимания, или линией, или перспективой, или их сочетаниями, с другой.

Жанровые картины еще более несимметричны по своей структуре, чем портреты, фактически самые свободные из всех видов. Поскольку это картины, представляющие человеческий интерес, полные действия и особых интересных моментов, следовало ожидать, что интерес будет элементом, появляющимся наиболее часто. В композициях, демонстрирующих большие отклонения от геометрической симметрии, также следовало ожидать, что перспектива и линия, элементы, которые до этого момента отмечались сравнительно редко, внезапно проявятся ярко; поскольку, будучи наиболее поразительно "тяжелыми" из элементов, они служат компенсацией других вариаций в совокупности.

Пейзаж - это еще один тип свободной композиции. Конечно, следовало ожидать, что на снимках без действия должно быть мало намека на внимание или направление движения. Но самым примечательным моментом является наличие *vista* практически в каждом примере. Конечно, естественно, что где-то почти на каждой снимке должен быть разрыв, показывающий

линию горизонта, хотя бы ради разнообразия; но что важно, так это роль, которую этот разрыв играет в уравнивании снимка. Примерно в двух третях примеров перспектива ограничена линиями или массивами, и когда она находится ближе к центру, будучи в то же время самой "тяжелой" частью картины, она служит точкой опоры или центром для соединения частей — которые всегда труднее соединить, чем на картинах других типов — в тесное единство. Наиболее частой формой такого расположения является диагональ, которая просто загибается вверх на своем дальнем конце. Таким образом, масса, а следовательно, обычно и особый интерес картины, находится с одной стороны, с другой - перспектива и наклонная линия диагонали. В очень немногих случаях перспектива скрывается за привлекательной или заметной частью изображения, факт, показывающий, что она действует противоположно последней, уводя от нее взгляд и таким образом служа одновременно разнообразию и богатству изображения, а также его единству. Полная диагональ имела бы линию и перспективу, выступающие на крайнем внешнем краю изображения и, следовательно, слишком сильно, — если, конечно, не уравниваться очень яркими элементами у внешнего края.

Эта функция перспективы как объединяющего элемента представляет интерес в связи с теорией Гильдебранда^{<1>} о том, что пейзаж должен иметь узкий передний план и широкий задний план, поскольку это в наибольшей степени соответствует нашему опыту. В качестве примера он приводит "Священную и мирскую любовь" Тициана. Но об общем принципе можно сказать, что целью композиции является не воспроизведение природы, а создание красоты, и что эта цель лучше всего достигается фокусированием взгляда на узком фоне, то есть перспективе. Независимо от того, сколько он блуждает, он возвращается в это центральное место и удерживается там, удерживая все остальные элементы. О примере Хильдебранда можно сказать, что пирамидальная композиция с темным и высоким деревом в центре эффективно объединяет две фигуры, так что перспектива не требуется. Широкий фон без этого дерева сделал бы их довольно разрозненными.

^{<1>} Указ. соч., стр. 55.

В целом, можно сказать, что баланс в ландшафте достигается между массой и интересом с одной стороны и перспективой и линией с другой; и это объединение достигается, в частности, использованием перспективы.

//

Экспериментальная обработка отдельных элементов выявила особую функцию каждого из них в распределении внимания в поле зрения. Но хотя все они, возможно, задействованы в данной картине, некоторым из них, как мы видели, придается гораздо большее значение, чем другим, и в картинах разных типов преобладают разные элементы. В классах с общей симметричной структурой, таких как алтарь и Мадонна, представляющие интерес элементы и направление внимания определяют баланс, поскольку они проявляются как вариации симметрии, которая уже, так сказать, избавилась от массы и линий. Они дают то, что есть, и там, где они очень сильно действуют, им противостоят выступающие линии и глубокие перспективы, которые сильнее воздействуют на внимание, чем масса. Интерес сохраняет свое преобладание во всех типажах, за исключением портретов, где голова обычно находится на центральной линии. Но даже среди портретов она имеет респектабельное представление, поскольку драгоценности, вышивки, красивые руки и т.д. Также играют важную роль в композиции.

Направление внимания наиболее эффективно среди портретов. Поскольку эти картинки не представляют никакого действия, оно должно быть задано теми элементами, которые перемещают и распределяют внимание; в соответствии с этим принципом мы находим линию также необычайно влиятельной. Как отмечалось выше, алтарные изделия и изображения Мадонны, также по большей части бездействующие, в значительной степени зависят от направления внимания.

Вид, как сказано выше, приковывает и ограничивает внимание. Таким образом, мы можем понять, почему на жанровых снимках он кажется таким многочисленным. Активный характер этих изображений, естественно, требует модификации, и перспектива привносит мощный уравнивающий элемент, который в то же время является тихим; или, можно было бы сказать, поскольку энергия определенно расходуется на погружение в третье измерение, перспектива привносит элемент действия уравнивающего характера. В пейзаже он вносит основной элемент разнообразия. Его всегда можно найти в тех частях картины, которые противопоставлены другим мощным элементам, и чем "тяжелее" другая сторона, тем глубже вид. Также на снимках с двумя группами он служит своего рода точкой опоры, или объединяющим элементом, поскольку приковывает внимание к двум разделенным сторонам.

Направление внушения посредством указания линии, вполне естественно, чаще встречается в классах рисунков Мадонны и портретов. Оба этих типа имеют крупный простой контур, так что можно было бы ожидать, что эта линия расскажет о них. В решительном большинстве случаев в сочетании с видом — форма которого представляет собой более или менее диагональный наклон — ясно, что он действует как своего рода связующее звено между двумя сторонами, без перерыва перенося внимание с одной на другую.

Элемент массы требует меньше комментариев. В наибольшем количестве она проявляется в тех картинах, в которых мало действия, то есть в портретах и пейзажах, и которые еще не симметричны, — в последнем случае масса, конечно, уже сбалансирована. На самом деле, он обязательно должен оказывать определенное влияние на каждое несимметричное изображение, и поэтому его процент, даже для жанровых картин, велик.

Таким образом, мы можем рассматривать элементы одновременно как привлекающие внимание к определенному месту и рассеивающие его по полю. Те типы, которые носят статичный характер (пейзажи, алтарные произведения), изобилуют элементами, которые рассеивают внимание; те, которые носят динамичный характер (жанровая картина), — элементами, которые делают его стабильным. Идеальная композиция, по—видимому, сочетает в себе динамические и статические элементы — короче говоря, оживляет все поле зрения, но, как правило, двусторонним образом. Таким образом, элементы замещающей симметрии являются просто средствами внесения разнообразия и действия. Как танец, в котором есть сложные па, дает актеру и зрителю разнообразное и, следовательно, оживленное "равновесие" и, следовательно, более красив, чем простая походка, так и картина, составленная в замещающей симметрии, более богата намеками на двигательный импульс и, следовательно, более красива, чем пример геометрической симметрии.

///

Были прояснены конкретные функции элементов, заменяющих геометрическую симметрию; их присутствие придает разнообразие и насыщенность балансу двигательных импульсов. Но это

качество покоя, или единства, обеспечиваемое равновесием, также обогащается единством для интуиции — большим контуром, в котором все элементы удерживаются вместе. Теперь этот способ держаться вместе варьируется; и я полагаю, что он имеет очень тесное отношение к предмету и цели картины.

Примеры этих типов композиции лучше всего можно найти, проанализировав несколько хорошо известных картин. Мы можем начать с первого изучаемого предмета - Алтаря, выбрав картину Боттичелли во Флорентийской академии. Под аркой натянут балдахин, поддерживаемый ангелами; под ним, опять же, восседает Мадонна с Младенцем на коленях, на троне, у подножия которого с каждой стороны стоят по три святых. Очертания всего комплекса явно пирамидальные; фактически, это, вообще говоря, три пирамиды — арки, навеса и группировки. Второй, гораздо менее симметричный пример этого типа приводит другой Боттичелли из Академии - "Весна". Здесь центральная женская фигура, увенчанная парящим Купидоном, слегка приподнята над остальными, которые, однако, слегка загибаются внутрь, так что получается треугольник или пирамида с очень тупым углом на вершине; и целое, которое на первый взгляд кажется немного разбросанным, сразу ощущается, когда за него хватаешься, как тесно связанное воедино.

С этим тесно связан тип гольбейновской "Мадонны бургомистра Мейера" в замке Великого герцога в Дармштадте. Действительно, ту же пирамиду придает голова мадонны на фоне раковины и ее распростертый плащ, окутывающий коленопреклоненных жертвователей. Но еще более заметной является ромбовидная форма, придаваемая нисходящими рядами этих поклоняющихся фигур, особенно на темном фоне платья Мадонны. Второй пример, без поддержки пирамиды, можно найти в картине Рубенса "Изнасилование дочерей Левкиппа", хранящейся в Старой пинакотеке в Мюнхене. Здесь наиболее примечательна ромбовидная форма, образованная лошадьми и борющимися фигурами, — эффект легкости, который будет обсуждаться позже при интерпретации типов.

Третий тип, диагональный, представлен в "Вечернем пейзаже" Кейпа, выставленном в Букингемском дворце в Лондоне. Высокие деревья и скалы, всадники и другие фигуры занимают одну сторону, а горы на заднем плане, земля и облака постепенно переходят в другую сторону.

Это естественный переход от этого типа к V-образной форме пейзажей Арта ван дер Нера "Голландские деревни", хранящихся в Лондонской национальной галерее и в Рудольфиниуме в Праге соответственно. Вот деревья и дома по обе стороны, постепенно спускающиеся к центру, чтобы показать открытое небо и глубокую перспективу. На других примерах, конечно, отверстие расположено не совсем в центре.

В "Концерте" Джорджоне, выставленном в галерее Питти во Флоренции, виден менее частый тип площади. Три фигуры, повернутые друг к другу головами на одном уровне, образуют почти квадратную форму пространства, хотя можно было бы сказать, что центральный игрок создает пирамидальный фундамент. Последнее можно также сказать о "Товии и архангелах" Верроккьо во Флорентийской академии, поскольку квадрат или другой прямоугольник снова удлиняется пирамидальной формой двух центральных фигур. Неразрезанный квадрат, который здесь может быть интерполирован, встречается не часто, за исключением нескольких примитивных примеров. Еще реже встречается овальный тип картины Рембрандта "Свадебный пир Самсона" в Королевской галерее Дрездена. Здесь можно было бы, нажав на интерпретацию, увидеть

двойную пирамиду с тупыми углами и фигурой Далилы на вершине, но несколько очень неправильных изображений, по-видимому, лучше всего подпадают под данную классификацию.

Наконец, следует отметить, что подавляющее большинство рисунков изображают комбинацию двух или даже трех типов; но обычно они подчинены одному доминирующему типу. Так, например, обстоит дело со многими портретами, которые имеют ярко выраженную пирамидальную форму, с двойной пирамидой, о чем свидетельствует положение рук, и перевернутой пирамидой, или V, на фоне пейзажа. Диагональ иногда просто переходит в V-образную форму или в пирамиду; или квадрат сочетается и с тем, и с другим.

Какие типы характерны для различных видов изображений? Чтобы ответить на этот вопрос, мы должны сначала спросить, каковы различные виды изображений? По крайней мере, один ответ сразу предлагается учащемуся при сравнении картинок с их группировкой по темам. Все те, что изображают Мадонну на троне, со всеми вариациями, со святыми, пастухами или Святым семейством или без них, очень спокойны в своих действиях; то есть на самом деле это вообще не действие, которое они представляют, а позиция — позиция созерцания. Это не менее верно и в отношении картин, которые мы можем назвать "Обожаниями", в которых, действительно, созерцательное отношение еще более выражено. С другой стороны, такие картины, как "Спуски", "Возвещения" и очень многие из разнообразных религиозных, аллегорических и жанровых картин, изображают определенное действие или событие. Пирамидальный тип характерен для "созерцательных" картин в гораздо большей степени. Класс, который, как можно предположить, предполагает такое же композиционное решение, — это портреты, где абсолютное отсутствие действия является правилом. И мы действительно обнаруживаем, что в нем не представлен ни один тип, кроме пирамиды и двойной пирамиды, причем восемьдесят шесть процентов составляют первые. Таким образом, очевидно, что для того типа рисунка, который выражает высшую степень спокойствия, созерцательности, сосредоточенности, пирамида является характерным типом композиции. Среди так называемых "активных" рисунков наиболее многочисленны диагональные и V-образные типы.

Пейзажная картина представляет собой несколько иную проблему. Ее нельзя описать ни как "активную", ни как "пассивную", поскольку она не выражает ни отношения, ни события. Здесь нет определенной идеи, которую следовало бы изложить, нет точки сосредоточения, как, например, в случае с алтарными произведениями и портретами; и все же требуется единство. Изучение пропорций типов сразу показывает, что характерным типом здесь также являются диагональный и V-образный.

Теперь необходимо задать вопрос, какой должна быть интерпретация использования этих типов композиций. Должны ли мы считать пирамиду выражением пассивности, а диагональ, или V-образную форму, — активности? Но преобладающее использование второго для пейзажей осталось бы необъяснимым, поскольку, по крайней мере, ничто не может быть более успокаивающим, чем последнее. Решению проблемы может помочь напоминание о том, что композиция, взятая в целом, должна отвечать требованию единства, в то же время позволяя свободно играть с естественным выражением предмета. Алтарная часть должна вызывать концентрацию внимания, выражать или вызывать чувство благоговения. Это, очевидно, достигается за счет предложения сходящихся линий для фиксации высшей точки картины — небольшой площади, занимаемой Мадонной с Младенцем, — и подчинения свободной игре

других элементов. Контраст между широким основанием и вершиной создает ощущение солидности, покоя; и кажется вполне разумным предположить, что тенденция останавливать взгляд выше центра картины непосредственно вызывает соответствующее настроение благоговения или богослужения. Таким образом, пирамидальная форма служит двум целям; в первую очередь, приданию единства, и, во вторую очередь, благодаря особенностям своей формы, созданию эмоционального тона, соответствующего предмету изображения.

Применяя этот принцип к так называемым "активным" изображениям, мы видим, что при сохранении единства необходимо учитывать естественное перемещение внимания между различными "действующими лицами" на изображении. И ясно, что диагональный шрифт как раз подходит для этого. Внимание перемещается с верхней стороны на нижнюю, откуда оно возвращается через некоторое обратное намекание на линии или интерес к объектам верхней стороны. Действие и реакция — движение и возврат внимания — неизбежны в условиях этого типа; и именно это позволяет свободную игру, которая, действительно, КОНСТИТУИРУЕТ и выражает активность, принадлежащую субъекту, точно так же, как фиксация пирамиды конституирует спокойствие религиозной картины. Таким образом, диагональная композиция особенно подходит для изображения величественных сцен и для того, чтобы вызвать у зрителя чувство благоговения, потому что только здесь взгляд может одним широким движением перемещаться из стороны в сторону картины, вызываемый массой и интересом той стороны, с которой он движется. Качание маятника здесь, так сказать, самое широкое, и в игру вступают все оттенки чувств, которые принадлежат широкому, свободному движению. Если в то же время ввести элемент глубокой перспективы, мы получим крайнюю сосредоточенность в сочетании с крайним движением; и в результате получится картина в "большом стиле", сравнимая с высокой трагедией, в которой все чувственные тона, зависящие от двигательных импульсов, как бы, находясь в том же взаимном отношении, настроены на высочайшую высоту. Такой картиной является "Обретение кольца" Париса Бордоне в Венецианской академии. Вся масса, интерес и намек на нисходящие линии и великолепную перспективу влево, а также эффект всей пространственной композиции демонстрируют превосходную широту жизни и чувств. Сравните "Представление Богородицы" Тициана, а также две великие композиции Веронезе "Мученичество святого Марка" и др. во Дворце дождей в Венеции и "Есфирь перед Агасевром" в Уффици во Флоренции. На последних двух изображениях масса, направление интереса, движение и внимание расположены слева, в то время как все линии имеют тенденцию по диагонали вправо, где также предполагается перспектива — диагональ, образующая V в самом конце. Здесь тоже царит эффект великолепия и энергичности.

Итак, если пирамида относится к созерцанию, диагональ - к действию, то что можно сказать о пейзаже? Это бездеятельность, это правда, и все же она не выражает того положительного качества восторженного созерцания, которое заключается в бездействии. Незавершенный пейзаж негативен, и он требует единства. Таким образом, его тип композиции должен давать ему что-то положительное, помимо единства. Ему не хватает концентрации и действия; но он может получить их оба благодаря пространственной композиции, которая должна сочетать единство с тенденцией к движению. И это обеспечивается диагональным и V-образным шрифтом. Этот тип просто позволяет свободно играть естественной тенденцией "активного" изображения; но он ограничивает нейтральный, неодушевленный пейзаж. Сама форма придает движение картине: размах линий, концентрация перспективы, объединяющая сила перевернутого треугольника между двумя массами действуют как бы извне по отношению к предложению самого объекта. В пейзаже всегда достаточно тишины — для этого достаточно

подавляющего намека на горизонталь; именно движение необходимо для богатства эффекта, и, как я показал, ни один тип не передает ощущение движения так сильно, как диагональный и V-образный типы композиции. Ландштафтам нужна энергия, чтобы производить "стимуляцию", а не подавление, и поэтому диагональных типов пропорционально больше.

Жесткий квадрат встречается только на ранней стадии развития композиции. Более того, все примеры представляют собой "сюжетные" картинки, по большей части сцены из житий святых и т.д. Многие из них имеют двойной центр, то есть квадратные, с небольшим разрывом посередине, группировка чисто логическая, чтобы выявить отношения персонажей. Так, на фреске Симоны Мартины "Сон святого Мартина" из Ассизи святой лежит прямо поперек картины, склонив голову в одном углу. Позади него с одной стороны стоят Христос и ангелы, сгруппированные тесно друг к другу, их головы находятся на одном уровне. Все они, конечно, в каком-то смысле симметричны - по крайней мере, в том, что касается интереса, — но они совершенно аморфны с эстетической точки зрения. Формы, то есть, вообще не имеют значения, — только значения. История рассказывается с четким разделением частей, и поскольку в большинстве историй есть два главных действующих лица, просто так получилось, что они попадают на две стороны картины. С другой стороны, жесткая геометрическая симметрия также характерна для ранней композиции, и эти два факта, по-видимому, противоречат друг другу. Но следует отметить, во-первых, что жесткая геометрическая симметрия присуща только "Мадонне на троне" и общим произведениям "Поклонение"; и, во-вторых, что сама эта жесткость симметрии в деталях может сосуществовать с вариациями, которые нарушают равновесие. Так, в "Мадонне на троне" Джотто, где соблюдена абсолютная симметрия в деталях, Ребенок сидит далеко на правом колене Мадонны.

Казалось бы, симметрия этих ранних картин не была продиктована сознательным требованием симметричного расположения или, скорее, реального баланса, иначе подобные сбои вряд ли имели бы место. Наличие геометрической симметрии легче объяснить как результат, в значительной степени, технических условий: того факта, что эти картины были написаны как алтарные части, чтобы заполнить пространство, определенно симметричное по своему характеру — часто, действительно, с вторгающимися в него архитектурными элементами. Мы можем даже связать изображения Мадонны с храмовыми изображениями классического периода, чтобы объяснить, почему было естественно изображать объект поклонения сидящим точно лицом к молящемуся. Таким образом, мы можем разделить два класса картин: одна изображает объект поклонения и, таким образом, естественным образом принимает, как уже было сказано, пирамидальную, симметричную форму и придается симметрии всеми другими техническими приемами; другая не стремится ни к чему, кроме логической ясности. Эта антитеза символа и истории находит интереснейшую параллель в двух великих классах примитивного искусства — один символический, просто наводящий на размышления, сформированный пространством, которое он должен был заполнить, и поэтому вырождающийся в рабски симметричный; другой описательный, "рассказывающий истории", без следа пространственной композиции. Ни с той, ни с другой стороны нет свидетельств прямого эстетического чувства. Только в ходе художественного развития мы обнаруживаем, что жесткая, но часто несбалансированная симметрия расслабляется, превращаясь в свободную замещающую симметрию, а бесформенное повествование кристаллизуется в действительно единую и сбалансированную пространственную форму. Две антитезы сближаются в "равновесии" шедевров цивилизованного искусства, в котором впервые дает о себе знать настоящее ощущение пространственной композиции.

V КРАСОТА МУЗЫКИ

V КРАСОТА МУЗЫКИ

Я

В забавных воспоминаниях Макса Мюллера есть история о том, как Мендельсон и Дэвид однажды сыграли в его присутствии более поздние сонаты Бетховена для фортепиано и скрипки, и о том, как они пожали плечами и высказали мнение, что старик был не совсем в себе, когда писал их. В истории музыки, кажется, стало правилом почти без исключений, что гениальные произведения встречаются с пренебрежением. То же самое, без сомнения, верно, хотя и в гораздо меньшей степени, для других видов искусства, но в музыке, похоже, критики выдвигали также веские доводы для своей горячности. И поучительно заметить, что возражения и причины для возражений повторяются после того, как первоначальный объект гнева переходит к признанию, более того, к господству в музыкальном мире. Можно также выделить одно основное противоречие, пронизывающее все эти высказывания, даже если оно прямо не изложено.

Бетховену, как и Рихарду Штраусу, ставили в упрек то, что он принес красоту формы в жертву экспрессии; и на это отвечали, возможно, в меньшей степени в прежние времена, чем сейчас, что экспрессия сама по себе была целью и смыслом музыки. Теперь гениальные произведения, как мы видели, в конце концов, сами о себе заботятся. Но величайшее значение для теории музыки, как и для всего искусства, имеет то, что с течением лет одни и те же противоположные взгляды, переросшие во все более резкое противостояние, по-прежнему приветствуют появление новых произведений. Именно с Вагнером, как известно всему миру, вопрос был впервые окончательно сформулирован. Его изобретение музыкальной драмы основывалось на его знаменитой теории музыки как возвышенного средства выражения, прославленной речи, которая, соответственно, требует свободы следовать всем разнообразным нюансам чувств и эмоций. Музыку всегда называли языком эмоций, но Вагнер основывал свои взгляды не только на популярном представлении, но и на метафизических теориях Шопенгауэра; в частности, на представлении о том, что музыка является объективацией воли. Герберт Спенсер выдвинул тезис о том, что музыка имеет своим основным источником интонации эмоциональной речи. В противовес прежде всего Вагнеру, так называемые формалисты были представлены Хансликом, который написал свою хорошо известную книгу "Прекрасное в музыке", чтобы показать, что, хотя музыка обладает ограниченной способностью к самовыражению, ее целью является только формальное или логическое совершенство. Школа экспрессионизма не могла противоречить тому несомненному факту, что аккорды и интервалы, которые гармоничны, демонстрируют определенные физические и математические взаимосвязи, другими словами, наши музыкальные предпочтения, по-видимому, тесно связаны с этими взаимосвязями, если не определяются ими. Таким образом, каждая школа, казалось, опиралась на науку. Теория эмоциональной речи действительно имела расплывчатое представление у большинства тех теоретиков, чей природный консерватизм повлек бы их в другом направлении, и, несомненно, несет ответственность за попытки посредничества, впервые предпринятые Амбросом¹ и теперь встречающиеся почти во всей музыкальной литературе. Говорят, что музыка может быть и остается выразительной до тех пор, пока каждая деталь позволяет себе быть полностью выведенной из простого формального элемента и оправданной им. "Центр тяжести" лежит в формальных отношениях.

<1> *Границы музыки и поэзии.*

Под этим, в конце концов, мог бы подписаться и сам Ханслик. Другие авторы стремятся сбалансировать форму и экспрессию, настаивая на "двойственной природе музыки", в конечном счете опираясь на теорию эмоциональной речи. "Самые универсальные композиторы, признавая взаимозависимость двух элементов, создают высший тип чистой музыки, музыки, в которой красота основана на выражении, а выражение преобразуется красотой".<1>

<1> Д.Г. Мейсон, *От Грига до Брамса*, 1902, стр. 30.

Однако этот обычный тип примирения представляет собой совершенно механическое соединение двух, возможно, конфликтующих эстетических требований. Вопрос заключается в сущностной природе музыки, не в том, может ли музыка быть, а в том, должна ли она быть выразительной; не в том, обладает ли она выразительной силой, а в том, является ли она, по своей сути, выражением, — вопрос, который затемняется только настаиванием на взаимозависимости двух элементов. Если музыка имеет своим основным источником интонации речи, то она должна развиваться и оцениваться соответствующим образом. Герберт Спенсер совершенно логичен, говоря: "Можно показать, что музыка - это всего лишь идеализация естественного языка эмоций, и что, следовательно, музыка должна быть хорошей или плохой в зависимости от того, насколько она соответствует законам этого естественного языка".<1> Но что же тогда о музыке, которая, согласно Амбросу, оправдывается своими формальными отношениями? Музыка хороша потому, что она очень выразительна, а плоха потому, что она слишком мало выразительна? или ее доброта и дурность не зависят от ее выразительности? На такой вопрос нельзя ответить, признавая два вида добра. Только попыткой определить фундаментальную природу музыкального опыта и приведением других факторов в строгое подчинение ей можно установить общий принцип.

<1> *Об образовании*, стр. 41.

Оправдание этого искусственного соединения двух противоположных принципов становится очевидным, когда становится ясно, что форма и выражение рассматриваются как обращенные к двум различным умственным способностям. По-видимому, большинство теоретиков музыки придерживаются точки зрения, что переживание музыкальной формы - это восприятие, в то время как переживание музыкального выражения, игнорируя на данный момент внушаемые факты и идеи, является эмоцией. Итак, мистер Мейсон: "В музыке мы способны учиться, и знание принципов музыкального эффекта может помочь нам усвоить, что баланс, пропорции и симметрия целого гораздо важнее, чем любая острота, какой бы большой она ни была, в частях. Тот лучше всего ценит музыку ... кто понимает ее интеллектуально так же, как чувствует эмоционально";<1> и снова: "Мы чувствуем в музыке Гайдна недостаток эмоциональной глубины и интеллектуальной утонченности".

<1> Указ. соч., стр. 6.

Именно этот контраст и параллелизм структуры как баланса, пропорции, симметрии, обращенный к разуму, с выражением как эмоциональным содержанием заставил бы нас бросить вызов истинному взгляду на эстетический опыт. Если и есть что-то, что показало наше исследование общей природы эстетического опыта, так это то, что эстетическая эмоция уникальна — ни восприятие, ни интеллектуальное понимание отношений, ни эмоция в рамках

общепринятой рубрики — радость, желание, триумф и т.д. Является ли музыка исключением из этого принципа, еще предстоит выяснить; но предположение, по крайней мере, в пользу прямой, сиюминутной, уникальной эмоции, вызываемой истинной красотой музыки, какой бы она ни оказалась.

Располагая обширной литературой в форме специальных исследований, мы все же должны в целом признать, что у нас нет общей формулы в философии или психологии музыки, которая охватывала бы все аспекты. Шопенгауэр сказал, что музыка — это объективация воли - не копия или изображение воли, а сама воля; доктрина, которая, какой бы просветляющей она ни была, когда ее различными способами модифицируют, очевидно, не объясняет наш опыт. Ханслик лишь показал, чем музыка не является; Красноречивая книга Эдмунда Герни "Сила звука" является полным агностицизмом в своем заключении о том, что музыка - это уникальное, неопределимое, неопишемое явление, которое, действительно, имеет определенные аналогии с другими физическими и психическими фактами, но не имеет ничего общего ни с одним из них. Теория Спенсера о музыке как прославленной речи не только находится в необъяснимом противоречии со многими фактами, но и никогда не была сформулирована так, чтобы ее можно было применить к конкретным случаям. То же самое верно и в отношении вагнеровской "музыки как выражения чувств".

Но существует множество научных фактов, касающихся элементов музыки, в которых мы вполне можем искать подсказки. Сами по себе факты не представляют никакой ценности. Они должны быть объяснены как можно полнее; и вполне вероятно, что если мы сможем достичь конечной природы и происхождения этих элементов музыки, они окажутся значимыми, и будет открыт путь к теории всего музыкального опыта. Необходимость такого глубокого понимания должна оправдывать более или менее технические обсуждения на следующих страницах, без которых невозможно было бы создать прочную основу для теории музыки.

//

Двумя важнейшими факторами музыки являются ритм и ощущение тона, из которых ритм представляется более фундаментальным.

Ритм определяется в общем виде как повторяющаяся серия временных интервалов. Говорят, что события, которые происходят в такой серии, имеют ритм. В эстетике это периодическое повторение ударения, акцента или акцентированности в движениях танца, звуках музыки, языке поэзии. Субъективно это качество стимуляции, обусловленное последовательностью впечатлений (наиболее благоприятны тактильные и слуховые), объективная интенсивность которых регулярно меняется. Мы желаем понять природу и источник приятных качеств этого явления.

Однако только с помощью полного психологического описания, даже физиологического объяснения, мы можем надеяться понять огромное значение ритма в музыке и поэзии. Те трактовки, которые раскрывают его развитие в танце и песне, действительно вызывают вопрос; они предполагают тот самый факт, для которого мы должны найти почву, а именно естественный импульс к ритму. Даже те теории, которые объясняют это как полезный социальный феномен, как регулирующий труд и т.д., не в состоянии объяснить его особый психологический характер — ту непреодолимую, интимную силу, "Званг", о котором говорит Ницше, который мы все чувствуем и который делает его полезным. Это непреодолимое

качество ритма заставило бы нас заглянуть за пределы социологических влияний в поисках объяснения в каком-то фундаментальном состоянии сознания, в каком-то "требовании" организма. По этой причине мы должны признать поверхностными взгляды, которые связывают ритм с симметрией тела, поскольку это делает необходимыми ритмичные жесты; или, более конкретно, с условиями работы, которая, если она квалифицирована и хорошо выполняется, протекает с равными периодами повторения, подобно взмахам молотка или топора. Но, по-видимому, примитивные усилия осуществляются не таким образом и переходят не от регулярности к ритму, а скорее, посредством ритма, который становится вспомогательным средством, к регулярности. Опять же, говорится, что работа может быть хорошо выполнена большим количеством людей, только в унисон, только путем одновременных действий, и что ритм является условием этого. Работа на хлопковых полях, работа моряков и т.д. требует чего-то, что указывало бы на момент начала действия. Тогда ритм возник бы как социальная функция. Против этого можно сказать, что сигналы такого рода могли бы способствовать общему действию, не повторяясь через регулярные промежутки времени, в то время как периодичность является фундаментальным качеством ритма. Таким образом, эта теория объясняла бы естественную тенденцию по ее эффекту.

Рассматривая затем, в соответствии с изложенным выше принципом, более глубокие состояния, мы находим, что ритм объясняется в связи с такими ритмическими явлениями, как биение сердца и пульс, двойной ритм дыхания; но они, по большей части, не ощущаются; и более того, они вряд ли объяснили бы преобладание ритмов, совершенно отличных от физиологических. Другая теория, тесно связанная с ней, связывает ритм с условиями деятельности в целом, но привязывается скорее к эффекту ритма, чем к его причине. Таким образом, нам напоминают о "повышенном чувстве расширения, или жизни, связанном с усилением мышечных движений, вызванных более интенсивными нервными разрядами, следующими за ритмической стимуляцией".^{<1>} Но почему именно ритмическая стимуляция должна производить такой эффект? В конце концов, мы возвращаемся к физиологии в поисках ответа, что в ритмической стимуляции задействована повторяющаяся деятельность органов, освеженных непосредственно предшествующими периодами покоя. Здесь, однако, мы снова должны спросить, почему, согласно этой гипотезе, сами периоды должны быть точно равны. Ибо внутри периодов получается наибольшее разнообразие. За одним тактом одной ноты может следовать другой, содержащий восемь; в пределах периодов, то есть второстепенных моментов активности и покоя, они совершенно неравны.

^{<1>} Х.Р. Маршалл, *Боль, удовольствие и эстетика*.

Наконец, мы должны отметить взгляд на ритм как на феномен ожидания (Вундт). Но хотя мы, несомненно, можем описать ритм в терминах ожидания и его удовлетворения, ритм есть ритм только благодаря своему отличию от других видов ожидания.

Кажется, что все эти объяснения либо просто описывают факты, которые мы пытаемся объяснить, либо не замечают особой интимной природы ритмического переживания. Но если бы можно было показать не только, что при любом возбуждении должно быть задействовано чередование активности и покоя, но также и то, что равенство таких периодов в высшей степени благоприятно для организма, мы бы получили предпосылки для физиологической теории ритма. Важные психологические факты так называемой субъективной ритмизации, по-видимому, удовлетворяют именно эту потребность.

Было показано^{<1>}, что мы не можем ни получать объективно равные чувственные стимулы, ни производить регулярные движения, не привнося в них ритмический элемент. Серия объективно одинаковых звуковых раздражителей — например, тиканье часов — слышится группами, в каждой из которых один элемент обладает большей интенсивностью. Серии движений никогда не бывают объективно одинаковыми, но сгруппированы одинаковым образом. Теперь этот субъективный ритм, сенсорный и моторный, объясняется следующим образом из общей физиологической основы внимания.

^{<1>} Т.Л. Болтон, *амер. Jour. Из психол.*, том vi. Классическим историческим исследованием теорий ритма остается исследование Меймана, *фил. Studien*, vol. x.

Само внимание, в конечном счете, является двигательным феноменом. Таким образом: сенсорный аспект внимания - это живость, а живость физиологически объясняется как состояние готовности мозга к двигательной разрядке;^{<1>} в случае визуального стимула, например, состояние готовности выполнять движения по приспособлению к объекту; короче говоря, двигательный путь открыт. Теперь обнаружено, что внимание, или живость, периодически колеблется, так что в серии объективно равных стимулов определенные, регулярно повторяющиеся, ощущались бы более ярко. Примером этого являются хорошо известные факты колебания порога чувствительности, так называемого соперничества сетчатки и субъективной ритмизации слуховых стимулов, о которых уже упоминалось. Существует естественный ритм яркости. Следовательно, здесь, в самих условиях сознания, у нас тоже есть условия ритма. Случай субъективного двигательного ритма был бы еще яснее, поскольку живость - это только психическая сторона готовности к двигательной разрядке; другими словами, повышенная готовность к двигательной разрядке возникает периодически, задавая двигательный ритм.

^{<1>} Munsterberg, *Grundzuge d. Psychologie*, 1902,. P. 525.

Было сказано^{<1>}, что эта периодичность мозговой волны не может обеспечить необходимое условие ритма, поскольку она сама по себе является константой и может быть применена в лучшем случае к серии, которая была адаптирована к своему собственному времени. Но это возражение не соответствует фактам. "Мозговая волна", или "яркость", или период внимания, не является постоянной величиной, а привязывается к содержанию сознания. Другими словами, оно не функционирует без материала. Оно само обусловлено случаем. В случае регулярно повторяющегося стимула он просто приспособливается к тому, что есть, и как бы выбирает из серии один с регулярными периодами.^{<2>}

^{<1>} Дж.Б. Майнер, "Моторные, визуальные и прикладные ритмы", *Психол. Откр., пн. Дополнение.*, № 21. ^{<2>} Факты, слишком технические для воспроизведения здесь, процитированы Р.Х. Стетсоном (*Harvard Psychol. Исследования*, том i, 1902) из экспериментов Клегхорна и Хофбауэра, по-видимому, согласуются с этой точкой зрения.

С этими фактами, возможно, лишь в несколько ином их аспекте, тесно связан феномен механизации движения. Любое повторяющееся движение имеет тенденцию превращаться в так называемую круговую реакцию; то есть конец одного повторения служит сигналом к началу следующего. Итак, в регулярно повторяющихся стимулах, вызывающих, как будет показано позже, двигательные реакции, которые дифференцируются благодаря естественной периодичности внимания (физиологически тенденция к моторной разрядке), мы имеем

наилучшие условия для этой механизации. Другими словами, однажды установленная ритмическая группировка естественным образом имеет тенденцию сохраняться. Организм готовит себя к потрясениям в определенное время, и потрясения, приходящие в это время, приятны, потому что они удовлетворяют потребность. Более того, каждый последующий стимул усиливает первоначальную активность, так что ритмическая группировка имеет тенденцию не только сохраняться, но и становиться более отчетливой, как, впрочем, показывают все факты самоанализа.

Все это, однако, верно в отношении повторения объективно одинаковых стимулов. Это показывает, как субъективно возникает и сохраняется импульс к ритму, но само по себе не объясняет удовольствия отпереживания объективного ритма. Однако в целом можно сказать, что изменения, которые происходили бы естественным образом в объективно недифференцированном содержании, доставляют непосредственное удовольствие, когда они вводятся искусственно, то есть когда удовлетворяется естественная предрасположенность. Мы видели, что это верно в отношении цветового контраста; и это, возможно, еще более справедливо в области двигательной активности. Любая чувственная стимуляция создает условия для естественной функции, помогает, продвигает ее, усиливает ее, ощущается одновременно как доставляющая удовольствие и способствующая выполнению конкретной деятельности, о которой идет речь. Итак, объективное напряжение в ритме - это всего лишь акцент на напряжении, которое в любом случае было бы в какой-то степени обеспечено субъективно. Ритм в музыке, абстрагируясь от всех других факторов, доставляющих удовольствие, становится приятным, потому что он во всех смыслах является благоприятной стимуляцией.

В соответствии с принципом, согласно которому полное объяснение психических фактов возможно только через физиологический субстрат, мы до сих пор придерживались скорее этой области, имея дело с основами нашего удовольствия от ритма. Но дальнейшее описание ритмического переживания наиболее естественно с психологической точки зрения. Действительно, кажется, что в принципе нет никаких оснований для нынешнего антитезиса, столь часто подчеркиваемого в последнее время, между "психической" и "моторной" теориями ритма. Внимание и ожидание не являются "психическими" в отличие от "двигательных". Допуская, как, несомненно, согласилось бы большинство психологов, что внимание является психическим аналогом физиологической тенденции к моторной разрядке, тогда моторный автоматизм, который человек полностью осознает, можно было бы описать как ожидание и его удовлетворение. Действительно, невозможность четкого различия между идеями движения и ощущениями движения подтверждает эту точку зрения. Когда ожидание относится к опыту с элементом движения в нем, само ожидание содержит ощущения движения рассматриваемого вида.^{<1>} Таким образом, сказать, что ритм - это ожидание, основанное на естественном функционировании периода внимания, значит просто облечь наше физиологическое объяснение в термины психологического описания. Обычная моторная теория - это всего лишь теория, которая пренебрегает первичной предрасположенностью к ритму посредством вариаций внимания в пользу ощущений мышечного напряжения (кинестетических ощущений), которые возникают в ритме, но не вызывают его. Утверждение о том, что впечатление ритма возникает только в кинестетических ощущениях, ставит под сомнение ранее отмеченный вопрос. Несомненно, после установления периода ритмическая группа удерживается вместе, ощущается как единое целое посредством ощущений скоординированного движения; но

главная проблема, возможность этого первого установления, не решается такой моторной теорией. Другими словами, теория внимания - это настоящая моторная теория.

<1> К.М. Хичкок, "Психол. Ожидания", *Психол. Откр.*, пн. Дополнение, № 20.

Ожидание - это "установка" внимания. Автоматизм - это установка двигательных центров. Теперь, когда внимание находится параллельно состоянию двигательных центров, мы можем отождествлять ожидание и автоматическое движение. Ритм - это буквально воплощенное ожидание, исполненное. Поэтому легко понять, что любые другие эмоции, связанные с удовлетворенным ожиданием, достигают своей идеальной остроты в случае ритма.

Именно с этой точки зрения мы должны понимать полезность ритма в работе. То, что любой определенный стимул, и особенно звуковой стимул, ритмичный или нет, вызывает распространяющуюся волну энергии, усиливающую кровообращение, динамогенные явления и т.д., - это другой вопрос, который предстоит обсудить позже. Но существенно то, что этот дополнительный стимул ритмичен и, следовательно, является усилением нервной деятельности, а следовательно, облегчающим и благоприятным состоянием самой работы. Таким образом, мы также можем понять огромное влияние ритма только на примитивные народы и народы с низким уровнем культуры. Работа тяжела для дикарей не потому, что тяжелы физические усилия, а потому, что необходимая концентрация внимания для них почти невозможна; и тем более, что в работе они не квалифицированы и не имеют хороших инструментов, так что обычно каждому движению приходится уделять особое внимание. Теперь ритм в работе особенно направлен на то, чтобы облегчить те усилия, которые они считают самыми тяжелыми; он дает отдых, обновляет и освобождает внимание. Ритм полезен не только потому, что он позволяет многим работать вместе, прилагая усилия одновременно, но и потому, что ритм успокаивает и ободряет человека, и совместная работа наиболее естественно осуществляется в ритме.

К этому объяснению могут быть приложены все другие факты улучшения жизни и т.д. Ритм, несомненно, является благоприятной стимуляцией. Можно ли подвести его под полную эстетическую формулу благоприятной стимуляции покоем? Однажды установленный ритм имеет как ретроспективное, так и перспективное значение. Он смотрит до и после, он связывает воедино первый и последний моменты деятельности, и поэтому можно с уверенностью сказать, что он возвращается к самому себе, чтобы дать ощущение равновесия и покоя.

Но когда мы переходим от фундаментальных фактов простого ритма к явлениям искусства, мы сразу же обнаруживаем множество других проблем. Можно с уверенностью сказать, что ни одна музыкальная фраза или стихотворная строка не обходится без вариаций; более того, ритм без вариаций был бы крайне неприятен. Как мы должны понимать эти факты? В рамках естественных ограничений этой главы невозможно сделать больше, чем просто бросить взгляд на некоторые из них.

Итак, прежде всего, самое поразительное в ритмическом переживании - это то, что период, или группа, ощущается как единое целое. "Со стороны эстетического субъекта нет никакого представления о количестве и соотношении отдельных тактов, составляющих ритмическую последовательность....Даже качество органических единиц может исчезнуть из отчетливого сознания, и остается только ощущение формы всей последовательности".<1> И все же отмечается малейшее отклонение от ее формы. Во-вторых, каждое изменение создает не только

изменение в своей собственной единице, но и волну возмущения по всей линии. Кроме того, каждое отклонение от типа указывает на точку акцентного ударения; синкопированный такт, например, всегда имеет сильное ударение. Все эти факты, по-видимому, связаны с представлением о важности ощущений движения в формировании группового чувства. Конец каждого периода ритма дает сигнал к началу следующего, и мышечные напряжения координируются внутри каждой группы; так что каждая группа действительно непрерывна и, естественно, "ощущалась" бы как единое целое, но, будучи автоматической, не воспринималась бы в ее отдельных элементах. С другой стороны, это просто автоматическая реакция, отклонение от которой ощущается наиболее сильно. Синкопированный такт должен как бы выдерживать давление, и таким образом, делая свое присутствие в сознании более ощутимым, он подчеркивает фундаментальную форму ритма.

<1> Р. Макдугалл, "Структура простых ритмических форм", *Харв. Психол. Исследования*, том i, стр. 332.

Это хорошо показано в следующем отрывке из технического трактата о выразительности при воспроизведении музыки. "Усилия, которые чувство прилагает, чтобы удержать ... форму первого ритма, силу, которую необходимо использовать, чтобы заставить его отказаться от своих желаний и привычек и навязать ему другие, естественно выражаются возбуждением, то есть крещендо или большей интенсивностью звука, ускорением движения".<1> Если здесь можно простить чисто техническое выражение, можно было бы сказать, что двигательный образ,<2> то есть скоординированные мышечные напряжения, которые создают групповое ощущение основного ритма, всегда скрыт и становится осознанным всякий раз, когда что-либо вступает в противоречие с основным ритмом. это. Таким образом, мы можем понять потрясающее ритмическое сознание в той музыке, которая, кажется, больше всего противоречит основному ритму, как в негритянских мелодиях и рэгтайме вообще; и в целом, оживляющий эффект вариаций. Двигательное напряжение, "установка" начинают ощущаться в тот момент, когда возникает объективное вмешательство — точно так же, как мы ощущаем ритм нашего спуска по лестнице только тогда, когда нам не удастся получить ожидаемое ощущение.

<1> М. Люсси, *Традиция музыкального выражения*, Париж, 1874, стр. 7. <2> *Gestaltsqualitat*, буквально - качество формы.

Этот принцип двигательного образа имеет огромное значение, как мы увидим, для всей теории музыки. Здесь будет достаточно отметить, что выражения в форме *Gestaltsqualitat*, или моторного образа, в принципе достаточно для объяснения наиболее важных факторов в переживании ритма.

///

Но мы слишком долго останавливались на общих характеристиках. Хотя наши примеры взяты в основном из области музыки, приведенные выше принципы применимы ко всем видам ритма, тактильным и визуальным, а также слуховым. Пришло время показать, почему ритм музыки - это самое сильное, неотразимое, наиболее эмоциональное качество из всех сравнений.

Давно известно, что существует особенно тесная связь между звуками и двигательной иннервацией. Всевозможные сенсорные раздражители вызывают рефлекторные сокращения,

но слуховые, по-видимому, в гораздо большей степени. Животные возбуждаются от шума до всевозможных вспышек; детей меньше пугают визуальные впечатления, чем слуховые. Тот факт, что мы танцуем под звуки, а не под взмахи палочки или, например, ритмичные вспышки света, тот факт, что это второе утверждение сразу же воспринимается как абсурдное, показывает, насколько тесно они связаны друг с другом. Неотразимое воздействие танца, музыки боевых искусств и т.д. - это банальные места; и поэтому я не буду нагромождать примеров, которые каждый читатель может привести из своего собственного опыта. Теперь все это нетрудно понять с биологической точки зрения. Глаз передавал информацию о том, что находилось достаточно далеко, чтобы от него можно было убежать или подготовиться к нему; ухо - о том, что, вероятно, было ближе, невидимо и, следовательно, более зловеще. Как более зловещий, на него нужно было бы реагировать более оперативно. Так что если бы какое-либо чувство находилось в особенно тесной связи с двигательными центрами, то это, естественно, был бы слух.

Развитие слуховых функций указывает на такую же тесную связь звука и движения. Звуки воздействуют на нас как тон и импульс. Первобытное ощущение было вызвано одним лишь импульсом, опосредованным "органами встряски". Сначала эти органы сотрясения давали информацию только о положении и движениях тела и были связаны с двигательными центрами, чтобы иметь возможность восстанавливать равновесие с помощью рефлексов.

Первоначальный "орган встряхивания" развился в органы слуха и равновесия (то есть улитку и полукружные каналы соответственно), но они все еще находились бок о бок во внутреннем ухе, и тесная связь с двигательными центрами не была утрачена. Анатомически слуховой нерв не идет только к тем частям мозга, откуда исходит двигательная иннервация, и к рефлекторным центрам в мозжечке, но проходит рядом с блуждающим или легочно-желудочным нервом, который управляет сердцем и сосудодвигательными функциями. Таким образом, мы умножили причины исключительного воздействия звука на двигательные реакции и на другие органические функции, которые имеют так много общего с чувствами и эмоциями.

Тогда каждый звуковой стимул - это гораздо больше, чем просто звуковое ощущение. Он вызывает рефлекторные сокращения во всей мышечной системе; он вызывает своего рода сердечное и сосудистое возбуждение. Эта реакция, как правило, проявляется в увеличении амплитуды дыхания, но уменьшении пульса, в зависимости от периферического сужения сосудов. Более того, эта вазомоторная реакция проявляется в мелодии или музыкальном произведении не из-за их непрерывности, а из-за каждой из вариаций ритма, тональности или интенсивности, что представляет интерес в свете того, что было сказано о скрытом двигательном образе. Препятствие в синкопированном ритме физиологически переводится как сужение сосудов. В целом, музыка вызывает ускорение сердцебиения.

Все это ценно для того, чтобы показать, насколько полно теория ритма "внимание-мотор" применима к ритму звуков. Поскольку звук - это гораздо больше, чем просто звук, но звуковые ощущения, движение и внутренние изменения вместе взятые, мы можем видеть, что ритмический опыт музыки - это даже более буквально и полно, чем кажется на первый взгляд, ВОПЛОЩЕННОЕ ожидание. Никакой чувственный ритм не может быть так полно индуцирован в психологическом организме, как звуковой ритм. Слушая музыку, мы видим, как получается, что мы сами, телом и душой, как будто находимся в ритме. Мы делаем это и ждем, чтобы сделать это. Удовлетворение наших ожиданий подобно удовлетворению телесного желания или потребности; нет, не похоже, это так. Условия и причины ритма и нашего удовольствия от него укоренились глубже, чем язык, обычай, даже инстинкт; они заложены в самых фундаментальных

функциях жизни. Этот элемент музыки, по крайней мере, кажется, возник не как "естественный язык".

IV

Факты соотношения тонов, элементов, то есть мелодии и гармонии, заключаются в следующем. Мы не можем не заметить, что определенные тона "сочетаются", как говорится в этой фразе, в то время как другие - нет. Это своеобразное ощущение сопричастности известно как консонанс, или гармония. Интервалы октавы, пятой, третьей, например, то есть C-C', C-G, C-E, в диатонической гамме гармоничны; в то время как интервал второй, C-D, считается диссонирующим. Созвучие, однако, не тождественно приятности, поскольку различные сочетания иногда приятны, иногда неприятны. Из истории музыки мы знаем, что октава была для греков самым приятным сочетанием, для средневековых музыкантов - пятой, в то время как для нас третья, которая когда-то была запретным аккордом, пожалуй, наиболее восхитительна. И все же мы никогда не должны сомневаться в том, что октава является самой созвучной, а пятая и третья - менее созвучными сочетаниями. Таким образом, мы видим, что созвучие, какова бы ни была его природа, не зависит от истории; и мы должны искать его объяснение в природе слухового процесса.

Были предложены различные теории. Теория Гельмгольца проработала в этой области так долго, что, хотя против нее были выдвинуты серьезные возражения, к ней все равно следует относиться с уважением. Представляя его, возможно, будет уместен краткий обзор знакомых фактов из физики и физиологии слуха.

Частоты колебаний в секунду вибрирующих тел, струн, стальных стержней и т.д., которые производят созвучные музыкальные тона, находятся в определенных и малых математических соотношениях друг к другу. Таким образом, коэффициенты C-C' равны 1:2; C-G, C-E, как 2:3, 4:5. В общем, чем проще дробь, тем больше созвучие.

Но ни одно звучащее тело не вибрирует в едином ритме; натянутая струна вибрирует как целое, что дает ее основной тон, но также и половинками, четвертями и т.д., каждая из которых выдает более слабый частичный тон в гармонии с основным. И в соответствии с различными способами разделения звучащего тела, то есть в соответствии с различным сочетанием частичных тонов, свойственных ему, определяется его особое качество тона, или тембра. Весь комплекс основных и частичных тонов - это то, что мы обычно называем тоном, точнее, лязгом. Эти физические колебания передаются воздуху. Опуская описание анатомического пути, по которому они достигают внутреннего уха, мы, наконец, обнаруживаем, что они создают вибрации в многоволокнутой мембране, базилярной мембране, которая находится в прямой связи с концами слухового нерва. Предполагается, что каждой возможной частоте вибрации, то есть каждому возможному тону или частичному тону, соответствует волокно базилярной мембраны, приспособленное по своей длине вибрировать синхронно с исходными волновыми элементами. Таким образом, комплексная волна анализируется на составляющие. Теперь, когда два тона, которые мы для ясности предположим простыми, без сопровождения частичных тонов, звучащих вместе, имеют частоты колебаний в простых соотношениях друг к другу, воздушные волны, приводимые в движение, не мешают друг другу, а объединяются в сложную, но однородную волну. Если они имеют друг к другу сложное соотношение, например 500: 504, воздушные волны не только не сольются, но и четыре раза в секунду одна волна встретится с гребнем другой, таким образом, алгебраическая сумма будет равна нулю и возникнет

ощущение кратковременной остановки звука. Когда эти остановки, или такты, как их еще называют, слишком многочисленны, чтобы быть услышанными по отдельности, как, скажем, в интервале 500:547, возникает неприятная грубость тона, и это мы называем диссонансом. Другими словами, любые тона, которые не производят ритмов, гармоничны, или гармония - это отсутствие диссонанса. По словам Гельмгольца,^{<1>} консонанс - это непрерывное, диссонанс - прерывистое ощущение тона.

^{<1>} *Лере против д. Тонемпфиндунген*, стр. 370, 4-е издание.

Помимо того факта, что созвучие, как психологический факт, кажется положительным, в то время как это определение отрицательное, можно противопоставить два очень важных факта. В результате экспериментальных исследований мы знаем, что впечатление созвучия может сопровождать прерывистые или грубые звуковые ощущения, которые мы знаем как биения тонов; и, наоборот, тоны могут быть диссонирующими, когда исключается возможность биений. Короче говоря, можно создавать ритмы без диссонанса и диссонанс без битов.

Другое объяснение заключается в том, что консонанс обусловлен идентичностью частичных тонов. Когда два тона имеют один или несколько общих частичных тонов, говорят, что они связаны; степень идентичности определяет степень родства. Физиологически одно или несколько волокон базилярной мембраны возбуждаются обоими, и этот факт создает положительное ощущение взаимосвязи или созвучия. Конечно, очевидным возражением против этой точки зрения является то, что два тона должны ощущаться как по-разному созвучные при ударе по инструментам, дающим разные частичные тона, таким как орган и фортепиано, в то время как на самом деле они так не ощущаются.

Но, в конце концов, для эстетики музыки не так уж важно, чтобы физиологическая основа гармонии была полностью понята. Дело в том, что определенные тона действительно кажутся "предопределенными к конгруэнтности", предопределенными либо их физической конституцией, либо их физиологическими соотношениями, а не достигнутыми благодаря использованию или обычаю. Созвучие — это непосредственное и фундаментальное впечатление, психологически окончательный факт. То, что оно является окончательным, подчеркивает Штумпф^{<1>} в своей теории слияния. Консонанс - это слияние, то есть единое впечатление. Слияние не тождественно неспособности отличить два тона друг от друга в аккорде, хотя это может использоваться как мера слияния. Созвучие - это чувство единства, а слияние - это взаимное соотношение тонов, которое дает это чувство.

^{<1>} *Beitrage zur Akustik u. Musikwissenschaft*, Heft I, Konsonanz u. Dissonanz, 1898.

Поразительным фактом современной музыки является принцип тональности. Говорят, что тональность присутствует в музыкальном произведении, когда каждый элемент в нем упоминается, получает свое значение из-за его отношения к основному тону, тонике. Тоника - это начальная и самая низкая нота в рассматриваемой гамме, и все ноты и аккорды понимаются в соответствии с их местом в этой гамме. Но концепция гаммы, конечно, не исчерпывает всего, она просто дает отправную точку — существенное заключается в привязке каждого элемента к основному тону. Тоника - это центр тяжести мелодии.

Ощущение тональности росло следующим образом. Каждый из них был отнесен к фундаментальному, независимо от того, составлял он гармоничный интервал или нет. Основная нота изображалась ВМЕСТЕ С каждой другой нотой, и когда группа таких отсылок часто

появлялась вместе, чувства, связанные с единственной отсылкой (интервальные ощущения), сливались в единое чувство - чувство тональности. Когда эта точка однажды достигнута, становится ясно, что каждый тон слышится не сам по себе, а в своих связях; мы не судим о тональности, это прямое впечатление, основанное на психологическом принципе, которого мы уже касались в теории ритма. Ощущение тональности - это ощущение формы, или двигательный образ, точно так же, как форма предметов - это двигательный образ. Теперь нам не нужно проходить через все возможные переживания по отношению к этим объектам, мы ОБЛАДАЕМ их формой в системе двигательных образов, которые сами по себе являются лишь двигательными сигналами для скоординированных движений. Таким образом, каждый тон ощущается как нечто находящееся на определенном расстоянии от другого тона, имеющее определенное отношение к нему, которое смутно воображается. Следуя мелодии, ноты могут принадлежать друг другу в силу фонового звучания, с которым они связаны и в терминах которого они слышатся. Тональность действительно буквально является "накопленным содержанием", то есть накопленным капиталом отношений.

Таковы общие факты о тональности. Но каково ее значение для природы музыки? Почему все ноты должны быть отнесены к одной? Является ли это тоже окончательным психологическим фактом? В ответ можно указать на изначальное базовое качество определенных тонов и на наше желание вернуться к ним. Из двух последовательных тонов мы всегда хотим закончить именно тем, который по соотношению их частот вибрации равен степени два.^{<1>} Когда ни один из двух последовательных тонов не содержит степени двойки, у нас нет предпочтения относительно окончания. Таким образом, обозначая любой тон через 1, мы всегда хотим вернуться к 1, или 2, или 2^n от любого другого возможного тона; в то время как 3 и 5, 5 и 7 оставляют нас равнодушными к их последовательности. В общем, когда два тона связаны, как $2^n:3, 5, 7, 9, 15$ — в котором 2^n обозначает каждую степень двойки, включая $2^0 = 1$, при переходе от первой ко второй существует связанная тенденция возвращаться к первой. Таким образом, можно сказать, что фундаментальным фактом мелодической последовательности является первенство 2 в частоте вибраций. Но 2^n в шкале, содержащей 3, 5 и т.д., Всегда является тем, что мы знаем как тонику. Таким образом, тоник дает ощущение равновесия, покоя, завершенности, в то время как завершение на другом тоне дает ощущение беспокойства или стремления.

Теперь ясно, что само по себе соотношение тонов не привело бы к немедленному побуждению закончить последовательность нот на одной, а не на другой. Тональность в том всеобъемлющем смысле, в каком мы ее понимаем, также не является характеристикой античной или средневековой музыки, в то время как тенденция заканчиваться на определенном тоне, который мы бы сегодня назвали тоникой, ощущалась всегда. Таким образом, поскольку полная тональность была разработана поздно в истории музыки, в то время как завершение тоники, безусловно, предшествовало этому, окончательность тоники, по-видимому, является основным фактом, из которого была разработана другая.

Сегодня мы говорим, например, о диссонирующих аккордах, которые требуют разрешения, и склонны интерпретировать их как диссонирующие только потому, что они действительно этого требуют. Но стремление к разрешению исторически возникло гораздо позже, чем различие между консонансом и диссонансом "То, что мы называем разрешением, - это не переход от диссонанса к консонансу В ЦЕЛОМ, а переход определенных тонов диссонирующего интервала в ОПРЕДЕЛЕННЫЕ ТОНА согласного".^{<1>} Диссонанс возникает из-за способа внести

разнообразие в полифоническую музыку, позволяя некоторым частям отставать, и диссонансы, возникшие во время их нагоняния, разрешались при окончательном соединении; но все ШАГИ были ПРЕДОПРЕДЕЛЕНЫ.<2> Разрешение неизбежно подразумевалось самим принципом, на котором основано устройство. То есть понимание аккорда как чего-то, подлежащего РАЗРЕШЕНИЮ, действительно является частью ощущения тональности; но окончание тоники было тем, из чего выросло это чувство разрешения.

<1> Штумпф, указ. соч., стр. 33. <2> Гроув, *Диктант О музыке и музыкантах*. Статья "Резолюция".

Должны ли мы, в таком случае, сказать, что завершенность действия тоники - уникальное, необъяснимое явление? отказ от природы мелодии как проблемы, если не неразрешимой, то, по крайней мере, нерешенной?

Ощущение завершенности возвращения к $2n$ объясняется Липпсом и его последователями тем фактом, что деление на два наиболее естественно, и поэтому тона вибраций $2n$ будут иметь характер покоя и равновесия. Это объяснение могло бы быть верным, если бы мы когда-либо осознавали двоякое разделение как таковое, в тонах, чего мы не осознаем; так что оно, по-видимому, зависело бы от спокойного характера восприятия, которое, согласно гипотезе, вообще никогда не присутствует в уме.

Напротив, переживание является непосредственным — впечатлением, а не восприятием; и эта непосредственность указывает на единственный окончательный факт в музыкальном чувстве, который мы до сих пор открывали. Все развитие гаммы и сложное ощущение тональности является выражением стремления к созвучию. Каждое изменение и коррекция в гамме были направлены на то, чтобы сделать каждую ноту более созвучной соседним. И, естественно, тоник - это тон, с которым все остальные тона имеют наибольшее единство. Теперь этот феномен "возврата" является более простым случаем стремления к ощущению единства. Тоник является воплощением всех наиболее совершенных ощущений созвучия или единства, которые возможны в любой конкретной последовательности тонов, и поэтому является целью или местом отдыха после экскурсии. Таким образом, объясняется несомненное чувство равновесия или покоя, которое мы испытываем, заканчивая на тонике. Не объясняется само это созвучие, чувство единства. Но, во всяком случае, созвучие является корнем "возвращения" и его развития в полную тональность.

Таким образом, история музыки - это явное развитие акустических законов, скрытых на каждой стадии музыкального чувства. Это чувство охватывает все более широкую область. Когда мистер Хэдоу говорит, что термины "согласие" и "диссонанс" полностью относятся к слуху слушателя,<1> и что различие между ними не должно быть объяснено ни на какой математической основе, ни каким-либо априорным законом акустики, — что нам это не нравится не потому, что второстепенная секунда уродлива, ибо когда-нибудь это будет согласие, — он прав лишь отчасти. Минорная секунда может быть "созвучием", то есть когда-нибудь она нам может понравиться; но это будет потому, что мы расширили наше ощущение тональности, включив в него минорную секунду. Когда этот день настанет, второстепенная будет настолько тесно связана с другими полностью согласными сочетаниями, что мы услышим ее в терминах их, точно так же, как сегодня мы слышим аккорд доминантной седьмой в терминах ее разрешения. Но основой не будет конвенция или обычай, за исключением тех случаев, когда обычай является развитием естественного права. Направление музыки, как и

любого другого искусства, уходит от произвольной — хотя и простой — условности к сложности, удовлетворяющей естественные потребности организма. "Естественное убеждение" уха всемогуще.

<1> У.Х. Хэдоу, *Исследования современной музыки*, 1893.

V

Было сказано, что ощущение тональности - это моторный образ или "качество формы", и что образ тоники сохраняется на протяжении каждой последовательности тонов в мелодии. Теперь они не только ощущаются как имеющие определенное отношение к тонику; это отношение является активным. Было сказано, что у нас было положительное желание закончить на определенном тоне, и что тенденция переходить на этот тон была связана со слушанием другого тона. Степень этой тенденции определяется их соотношением. Тональность определяется согласованностью интервалов, которые воспринимались как более или менее созвучные. Затем ступени в этой шкале, которые приближаются к великим выступающим точкам — то есть точкам наибольшего созвучия, которое есть единство, которое есть покой, — ощущаются как предполагающие их. Именно по этой причине полутоновая прогрессия воспринимается как столь убедительная. Если поднять гамму вверх, от С до С', то этот элемент в тональном пространстве, уже четко обозначенный предыдущими тонами, называется С'; В находится так близко, что это почти С' — кажется, он громко требует завершения на С'. Тогда тенденция к переходу от В к С' особенно сильна. Точно так же хроматическая нота наиболее сильно указывает на заметную точку в схеме, к которой она ближе всего, и "стремится" к ней как к точке сравнительного покоя. Разница между мажорной и минорной гаммами может быть обнаружена в меньшей определенности<1>, с которой ощущается тенденция к прогрессированию в последней — "состояние колебания, своего рода двусмысленность, сомнение в том, в какую сторону должно продолжаться движение". Тогда мы можем понимать мелодию как всегда стремящуюся с различной степенью срочности, напряжения к своему центру тяжести, тонике.

<1> F. Weinmann, *Zeitschr. f. Psychol.*, Bd. 35, p. 360.

Именно с этой точки зрения мы можем увидеть убедительность замечания Гурни о том, что когда музыка, кажется, стремится к невыразимым вещам, на самом деле она стремится только к следующей ноте. "В этом шаге от состояния покоя к движению и возвращению, приходе снова к отдыху; какими окольными путями, с какой неохотой и колебаниями; быстро и решительно или постепенно и незаметно — в этом состоит природа мелодии".<1>

<1> Weinmann, op. cit.

Или в более красноречивом описании Гурни: "Мелодия может начинаться с того, что прокладывает себе путь сквозь сладостно податливое сопротивление к постепенно предвидимой кульминации; откуда снова зарождается новое ожидание, возможно, как бы еще одной экскурсии вокруг того же центра, но с более смелым и свободным размахом ... до точки, где мотив снова останавливается на другой временной цели; пока после определенного количества таких поворотов и эволюций, а также деликатно сбалансированных наклонностей, нежеланий и уступок, столь точно отмеренных сил как раз не хватит, чтобы довести его до конца, и смысл не изменится". о потенциальной и грядущей интеграции, которая лежала в основе всех наших предварительных корректировок ожиданий, торжествующе оправдана".<1>

<1> Указ. соч., с. 165.

Это не следует воспринимать как более или менее поэтический рассказ о метафоре движения. Эти "склонности" буквальны в том смысле, что одна нота подразумевает другую как свое естественное дополнение и удовлетворение, и мы стремимся достичь или создать ее. Стремление - это неотъемлемый элемент, а не побочный продукт для нашего понимания.

Следует отметить еще один момент. "Ощущение потенциала и грядущей интеграции" является сильным фактором мелодии. Если нельзя сказать, что первая нота подразумевает последнюю, то, по крайней мере, верно, что от пункта к пункту смутно предвидится следующий шаг, и этот эффект является кумулятивным. Если мелодия - это постоянно мешающее стремление к цели, то, по крайней мере, сами препятствия - это станции на пути, каждая из которых по мере преодоления усиливает конечный импульс, с которым достигается цель. Это похоже на накопление свидетельств, констелляцию ассоциаций. АВ предсказывает С; но ABCDEF еще сильнее нападает на G. Таким образом, неотразимость, "неизменная правильность" музыкального произведения возрастает от начала к концу.

Значение этой существенной внутренней необходимости прогресса трудно переоценить. Неизменная правильность музыки основана на естественных акустических законах, и эта "правильность" фундаментальна. Мелодия правильна не потому, что она красива, она прекрасна потому, что она правильна. Естественные тенденции указывают разные пути к цели; и, следовательно, разные способы быть красивым; но природа отношения между точкой и пунктом, природа прогрессии, то есть природа мелодии, одна и та же.

До этого момента мы последовательно абстрагировались от элемента ритма в мелодии. Однако, строго говоря, это невозможно. Индивидуальность мелодии абсолютно зависит от ее ритма, то есть от относительного временного значения ее тонов. Гурни посвятил несколько забавных страниц демонстрации тривиальных, тягучих, тусклых мелодий, возникающих в результате даже незначительного изменения ритма благородных тем или даже распределения ритмических элементов внутри такта. Причина этого очевидна. Природа мелодии в смысле последовательности заключается в разнообразных ответах на запросы уха, ощущаемые в каждой последующей точке. Теперь ясно, что такой "ответ" может быть подчеркнут, дан безразлично, удерживаться в напряжении, короче говоря, подвергаться всевозможным вариациям как в зависимости от ритмической формы, в которую он облечен, так и в зависимости от различных возможностей выбора самого тона. Ритм помогает мелодии не только тем, что добавляет к ней независимо приятный элемент, но и, и это действительно важно, тем, что усиливает внутреннюю связь самих нот. Таким образом, в высшей степени верно, что в мелодии и ритме у нас нет содержания и формы, но что, строго говоря, мелодия - это последовательность тонов в ритме.

Тесная связь последовательности тонов и ритма основана на идентичности их внутренней природы; и то, и другое является разновидностями объективных условий воплощенного ожидания. Суть музыки не в том, чтобы удовлетворять явные и сознательные ожидания — удовлетворять понимание. Напротив, она удовлетворяет подсознательную, автоматическую потребность, которая становится осознанной только в момент ее удовлетворения. Каждый момент исполнения прекрасной мелодии приветствуется как инстинктивное действие, выполняемое впервые. Ритм - это идеальное удовлетворение внимания в целом со всеми его телесными сопутствующими факторами и выражениями. Последовательность тонов - это

удовлетворение внимания, направленного на слуховые запросы. Но качество формы ритма, качество формы тональности - это почти подсознательное владение. Вместе, мелодично усиливая друг друга, они создают идеальное сочетание самых острых ощущений.

VI

Странно, что те, кто принял бы общие факты музыкальной логики, изложенные выше, не понимают, что тем самым они выбили почву из-под ног аргумента о "естественном языке". Если принципом выбора в ходе исполнения мелодии является соотношение тонов, то принципом выбора также не могут быть интонации говорящего голоса. Другое дело, что музыкальные интервалы часто НАПОМИНАЮТ говорящий голос, как мы уже говорили, и к этому можно добавить, что гораздо чаще они этого не делают. Вопрос здесь только в первичности принципа. Таким образом, может показаться, что факты о музыкальной структуре сами по себе являются опровержением точки зрения, которую мы оспаривали. Говорить, что музыка возникла в "возвышенной речи", неуместно, поскольку возникновение эстетического феномена никогда не является его причиной. С таким же успехом можно было бы сказать, что музыка возникла в экономических условиях, как, собственно, убедительно показывает Гроссе в своей "Истории искусства", не пытаясь вторгнуть это социальное событие в природу явления. Примитивное декоративное искусство возникло в результате имитации тотемических или клановых символов, в основном животных форм; но мы видели, что эстетическое качество украшения обусловлено потребностями глаза и проявляется в полной мере только при сравнительном ухудшении репрезентативной формы. Точно таким же образом мы могли бы рассматривать "деградацию" речевых интонаций в настоящую музыку, предположив, что это действительно было источником музыки. На самом деле, однако, лучшие авторитеты, похоже, согласны с тем, что примитивная "танцевальная песня" была скорее монотонным, бессмысленным распевом, и что первоначальные элементы высоты тона были механически заданы первыми музыкальными инструментами; сначала они служили просто для создания шума и превратились в по-настоящему вибрирующие, звучные тела, потому что по ним было легче ударить, если они были твердыми или натянутыми. Музыкальные тона, которые издавали эти твердые вибрирующие тела, были первыми определениями высоты тона и элементов гаммы, которые соответствуют естественным частичным колебаниям таких тел. "Человеческий голос, - говорит нам Валлашек^{<1>}, - в равной степени допускает любые пентатонические или гептатонические интервалы, и, весьма вероятно, у нас никогда не было бы правильных гамм, если бы мы полагались только на слух и голос. Первая уникальная причина, по которой определяется тип обычных весов, - это инструмент." К этому материалу мы должны применять только то "естественное восприятие слуха", которое мы уже объясняли, чтобы объяснить полное развитие музыки.

^{<1>} *Первобытная музыка*, 1893, стр. 156.

Красота музыки, поскольку красота тождественна приятности, состоит в удовлетворении потребностей слуха и всего психофизического организма, связанного со слухом. Теперь пришло время вернуться к теме, оборванной в начале. Был сказано, что распространенным способом урегулирования музыкального опыта является превращение музыкальной красоты в объект восприятия, а музыкального выражения - в объект или источник эмоций. Эта точка зрения, по-видимому, присуща всем оттенкам теории. Ханслик всегда противопоставляет интеллектуальную активность как привязанность к форме, а эмоцию - как привязанность к

чувственному материалу (то есть физическим эффектам движения, громкому или мягкому звуку, темпу и т.д.). Он говорит об эстетическом критерии ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОГО удовлетворения. "Истинно музыкальный слушатель" "поглощает свое внимание особой формой и характером композиции", "уникальным положением, которое ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ ЭЛЕМЕНТ в музыке занимает по отношению к ФОРМАМ и СОДЕРЖАНИЮ (предмету)". М. Дориак таким же образом отделяет эмоцию музыки<1> как продукт нервного возбуждения, от оценки ее как прекрасной. "Вероятно, удовольствие, вызываемое ритмом и цветом, в довольно большом количестве, в наибольшем количестве преобладает над удовольствием от музыкальной формы, удовольствием слишком исключительно ПСИХОЛОГИЧЕСКИМ, чтобы довольствоваться им одним....Музыкальное чутье подразумевает интеллект....Теория ... применима к большому количеству звуковых ощущений, а вовсе не к какому-либо музыкальному восприятию". Мистер У.Х. Хэдоу<2> говорит нам, что долг музыканта не льстить чувству пустым комплиментом звука, но достигать через ощущения внутренних умственных способностей. И снова мы читаем: "искусство композитора - это в некотором смысле обнаружение и изложение понятных связей в разнообразном материале, находящемся в его распоряжении".<3>

<1> "Музыкальное наслаждение и эмоции", *Преподобный философ.*, том 42, № 7. <2> Цит. по., стр. 47. <3> *Диктант* Гроува "Искусство взаимоотношений".

Теперь нетрудно понять, как возникла эта противоположность. Но то, что работа мастера всегда поддается логическому анализу, не доказывает, что наше восприятие ее является логическим актом. И предыдущее обсуждение было бы совершенно несостоятельным, если бы теперь не стало ясно, что музыкальный опыт - это впечатление, а не суждение; что чувство тональности - это не суждение о тональности, и что, хотя эстетическое наслаждение музыкой распространяется только на те пределы, в которых активно чувство тональности, это чувство, скорее всего, будет совершенно непонятно слушателю. Действительно, если бы это было не так, нам пришлось бы, исходя из гипотезы, ограничить наслаждение музыкой теми, кто способен дать технический отчет о том, что они слышат, что, как известно, противоречит фактам. Совершенно прав тот психолог, который считает<1>, что психология, устанавливая принцип, объясняющий фактический эффект музыкального произведения, не имеет права ограничиваться опытными музыкантами и не обращать внимания более чем на девять десятых тех, кто слушает это произведение. Но при понимании того, что чувство тональности действует подсознательно, что наше удовлетворение от последовательности нот необъяснимо законами акустики и ассоциации, мы получаем возможность включить в круг тех, кто обладает музыкальным опытом, даже те девять десятых, чей интеллект не задействован активно.

<1> Lazarus, *Das Leben der Seele*, ii, p. 323.

Дело в том, что музыкальная форма в смысле структуры, баланса, симметрии и пропорции в расположении фраз, а также в противопоставлении гармоний и тональностей отличается от музыкальной формы, которая ощущается глубоко, внутренне, как желаемый, востребованный переход от одной ноты к другой. Структура действительно воспринимается, понимается, ею наслаждаются как упорядоченным объединенным устройством. Форма ощущается как непосредственная радость. Структура - это то, что многие критики имеют в виду, когда говорят о форме, и именно путаница между ними делает возможной такую антитезу музыкальной красоты и чувственного материала. Ясно, что настоящая музыкальная красота заключается в мелодической идее; в последовательности тонов, которые являются неразрывным целым,

которые ощущаются вместе, один из которых не может существовать без другого. Музыкальная красота заключается во внутренней музыкальной форме. И все же и здесь мы должны признать, что, в конечном счете, структура и форма не обязательно должны отличаться. Совершенная структура будет представлять собой такое единство, что она тоже будет ОЩУЩАТЬСЯ как единое целое — не только "упорядоченное распределение гармоний и тональностей таким образом, чтобы разум мог осознать объединение как законченное и отчетливое произведение искусства". Идеальное музыкальное сознание обладало бы идеально большим диапазоном; оно не только осознало бы сцепление, но и восприняло бы его, как человек воспринимает одну фразу, простую мелодию, сохраняя ее от начала до конца. Обычное музыкальное сознание имеет просто гораздо более короткое дыхание. Оно может "чувствовать" воздух, движение; оно не может "чувствовать" симфонию, оно может воспринимать только соотношение тональностей и гармоний в ней. При повторном слушании, изучении, приобретении опыта этот диапазон красоты может быть бесконечно расширен — как у отдельного человека, так и у расы. Но никто не станет отрицать, что непосредственное переживание красоты, единственный эстетический трепет точно измеряется длиной этого промежутка. Только гений - слушатель или композитор — может управлять "длинной песней".

Итак, мы должны понимать развитие музыкальной формы от сокращенной сонатной формы к своенравной, но бесконечно большей красоте Бетховена; и, следовательно, к "свободным формам" современной музыки. "Бесконечная мелодия" - это противоречие в терминах, потому что, когда первый член не может присутствовать в сознании вместе с последним, нечего контролировать и направлять прогрессию; и наша музыкальная память ограничена. И все же теоретически мы можем представить себе возможность неограниченного расширения памяти.

Именно на таких основаниях По сформулировал свой знаменитый "Поэтический принцип" — что длинной поэмы не существует; что "длинная поэма" - это просто явное противоречие в терминах. Он действительно говорит, что, поскольку "возвышающее возбуждение", конец стихотворения, "по психической необходимости" переходя, следовательно, ни одно стихотворение не должно быть длиннее естественного срока такого возбуждения. Очевидно, что "возвышающее возбуждение" можно заменить непосредственным музыкальным ощущением индивида. Что здесь означают "чувство", "впечатление"? Это сила вхождения в Гештальтскалитет - двигательную группу, схему, в которой каждый элемент является механическим сигналом к следующему. Красота исчезает для слушателя там, где исчезает эта несущая сила, "накопленный капитал" тональных связей. Точно так же, если бы ритм был восприятием, а не впечатлением, мы должны были бы уметь улавливать ритм, единичными периодами которого были часы. И все же мы можем настолько перекинуть мост через моменты красоты в опыте, что сможем, не доходя до предела, говорить о симфонии или опере как о едином прекрасном произведении искусства.

VII

Но с какими трудностями должна столкнуться такая теория? Самая очевидная из них - короткая жизнь музыкальных произведений. Если музыкальная красота основана на законах природы, почему музыка так быстро стареет? Ответ заключается в том, что музыка - это явление ожидания, основанное на этих законах природы. Именно тенденция одной ноты переходить в другую лежит в основе яркости нашего восприятия. Мы действительно ожидаем того, что объективно относится к развитию мелодии, но только той особой разновидностью прогрессии, к

которой мы привыкли. Таким образом, именно та музыка, которая представляет только старые, простые прогрессии, дает наибольшее ощущение легкости, но наименьшее усилие - идеальное движение, которому ничто не препятствует на его пути. Интенсивность, живость будут ощущаться там, где прогресс менее очевиден, но ощущается как "вписывающийся", когда он однажды достигнут; и там, где это вообще не очевидно - где связь не ощущается, возникает чувство неудовлетворенности и беспокойства. Так же и с музыкой, которую мы знаем наизусть. Дело не в том, что мы знаем каждую ноту и поэтому ожидаем ее, а в том, что она ощущается как обязательно вытекающая из предыдущей. Плохое музыкальное произведение, действительно разнородное и несвязанное, может быть досконально знакомым, и все же никогда в этом смысле не ощущаться как УДОВЛЕТВОРЯЮЩЕЕ ожиданию. Точно так же музыка, в которой прогрессии соответствовали существующему ощущению тональности, хотя и не была абсолютно очевидной, не была бы менее оживляющей для музыкального восприятия, даже если бы была выучена наизусть. Ясно, что существуют внешние и внутренние ожидания — одно, навязанное памятью, в отношении конкретного произведения; другое, сформированное частично внутренними отношениями, частично степенью, в которой эти внутренние отношения были использованы. То есть возможность музыкального ожидания и удовольствия от его удовлетворения обусловлена обладанием чувством тональности, которое охватывает составляющие музыкального произведения, но которое не стало абсолютно механическим в своем действии. Точно так же, как ритму нужно препятствие, чтобы прочувствовать структуру, так и мелодии нужно какое-то отклонение от очевидного набора отношений, которые уже завоеваны и которыми она владеет. Если это владение слишком полное, мелодия становится такой же пресной и неинтересной, как 3-4 ритма без изменений или перерывов.

Проверка гениальности в музыке, широты и глубины мастерства заключается в том, чтобы уметь становиться знакомым, не переставая быть странным. С другой стороны, если в музыке быть великим - значит всегда быть непонятым неправильно, то не менее верно, здесь, как и везде, что быть непонятым неправильно - не всегда значит быть великим. А музыка может быть просто странной и кануть в лету, так и не пройдя ту стадию удивленного и восхищенного принятия, которая является проверкой ее соответствия фундаментальным законам.

Но как музыка будет продвигаться вперед? Как она будет стремиться завоевать новые связи? По крайней мере, возможно, что она использует метод другого искусства, которое мы только что изучили. Чтобы заполучить новых красавиц, он не говорит: —Иди, я добавлю к тем красотам, которые у меня уже есть!" Он создает новые поводы и с их помощью находит импульс, который ищет. Ренуар рисует бенъез Монмартра и находит при этом "странное, красивое нагромождение линий"; Роден передает все новые тонкости ситуации и настроения и благодаря этому наиболее естественно приходит к "неотредактированным позам". Итак, мы можем себе представить, что музыкант приходит к новым и странным высказываниям посредством нового и странного движения или крика, которым он подражает. Из различных склонностей и импульсов, которые они ему дают, он выбирает те, у которых есть шанс быть красивым. И со временем эти новые красоты стерлись, как избитые метафоры, которые теперь уже не метафоры, а часть "накопленного капитала". Это был нелепый прием Шумана, который нашел мотив для одной из своих самых прекрасных вещей, используя буквы имени своей временной избранницы — A B E G G; но, возможно, это не так уж сильно отличается от процедуры, с помощью которой развивается музыка.

Но что должно быть сделано для эмоциональности музыки? Не может быть, чтобы большинство музыкантов, которые, как ни странно, настаивают на том, что музыка - это всего лишь язык эмоций, были совершенно и существенно неправы. И никто не пытался им это доказать. Красота музыки, которую мы стремились показать, растет и расцветает только из тональных соотношений, состоит только из тональных последовательностей. Но никто не сказал, что музыка не вызывает эмоций и что иногда она может даже не выражать их.

На самом деле сейчас довольно распространено в музыкальной теории показывать эмоциональные средства, которыми располагает музыка; и поэтому я буду очень краток в своем упоминании о них. Вкратце их можно классифицировать как выразительные по ассоциации и прямой индукции. Выразительными по ассоциации являются отрывки прямого подражания: звон колоколов, лязг оружия, рев ветра, жужжание прялок, вплоть до блеяния овец и жужжания ветряных мельниц; интонации голоса в мольбе, смехе, любви; такие подражания НАПОМИНАЮТ нам о факте или эмоции. Более интимным является выражение с помощью индукции; эмоция вызывается действиями, которые сами по себе являются частью рассматриваемых эмоций. Таким образом, различия в темпе, воспроизводимые в нервной реакции, вызывают веселье, грусть, нерешительность, твердость, поспешность, растущее возбуждение и т.д., Частью которых являются целостные переживания этих типов движений.

Эти эмоции, как часто показывалось, абсолютно обобщенны и неопределенны по своему характеру и в целом, даже по своей интенсивности, не являются мерилем красоты музыки, которая их вызывает. Действительно, мы можем получить сильные эмоции от звука, который совершенно немзыкален. Точно так же громкость, мягкость, крещендо, уменьшение громкости, пронзительность имеют свое эмоциональное сопровождение. Именно Ханслику мы обязаны общим обобщением этих возможностей выражения как "динамических фигур событий". Как этот динамический скелет заполняется посредством ассоциации, или той особой формы ассоциации, которую мы знаем как прямую индукцию, нетрудно понять с психологической точки зрения. Нет необходимости повторять здесь причины буквально "трогательной" привлекательности звуковых стимуляций, которые уже были подробно описаны в разделе о ритме.

Тем не менее, все еще остается осадок эмоций, не до конца объясненных. Было сказано, что они, выражаемые или вызываемые эмоции, более или менее независимы от внутренней музыкальной красоты. Но нельзя отрицать, что существует сильная эмоция, которая растет по мере осознания красоты музыкального произведения и которую любители музыки пока не хотят отождествлять с так называемой общей эстетической эмоцией, или с "удовлетворением ожидания", различные разновидности которой в слиянии мы попытались показать как основу музыкального опыта. Эстетические эмоции от картины не похожи на это, говорят они, и простое удовлетворение ожиданий невыразимо скучно. Это уникально, эстетично, индивидуально!

Я полагаю, что ключ к разгадке этого возражения кроется в естественном порыве человечества путать интенсивность переживания с различием в роде. Но прежде всего, к нашему списку определенных эмоций от музыки необходимо добавить те, которые связаны с внутренними отношениями нот. Гурни сказал, что когда мы чувствуем, что жаждем следующего невыразимого, мы на самом деле жаждем следующей ноты. В этом секрет! Каждая из этих тенденций, требований, склонностей, стремлений, возвратов, как между тоном и интонацией в

мелодии, обязательно сопровождается чувственным тоном, который принадлежит такому отношению. И следует отметить, что все более острые эмоции, которые мы получаем от музыки, всегда выражаются в терминах срочности, напряжения, усилия. Это потому, что эти эмоции, и только они, неизбежны в музыке, поскольку они основаны на внутренних связях самих нот. Именно по этой причине музыка, в меру своей красоты, ощущается, как кто-то говорит, как укус на рану, теми, кто находится в горе или тревоге.

"Я буду ненавидеть сладкие мелодии, где нота становится сильнее
Смягчается и отшатывается, взбирается и закрывается".

Это стремление ощущается сильнее всего, тем ярче выявляются реальные музыкальные связи нот.

Музыка выражает и вызывает напряжение, надрыв, тоску через свою внутреннюю, "абсолютную" природу. Но она делает больше; она удовлетворяет эти стремления. Это не только создает ожидание его удовлетворения, но и само ожидание носит острый, эмоциональный, личный характер. Какие эмоции вызывает такое удовлетворение?

Ответ на этот вопрос снова возвращает нас к старой живописной теории Шопенгауэра — что музыка есть объективация воли. Шопенгауэр имел в виду это в метафизическом и для нас неприемлемом смысле; но я полагаю, что психологический анализ музыкального опыта, который мы только что завершили, показывает, что существует другой смысл, в котором это абсолютно верно.

Лучшая психологическая теория волевого опыта предполагает представление о движении или действии, за которым следует чувство напряжения, а затем о выполненном движении. Важное значение имеет предвосхищение. Без предвосхищения, как при рефлекторном подмигивании, действие кажется произвольным. Без ощущения усилия или напряжения, как при простом поднятии пустой руки, самоощущение слабее. Когда все эти три элемента - ОБРАЗ, УСИЛИЕ, УСПЕХ - присутствуют наиболее ярко, возникает ощущение торжествующей воли. Теперь мой тезис таков — тезис, на который указывало все предыдущее, — что фундаментальные факты музыкального опыта в высшей степени приспособлены для создания иллюзии и экзальтации торжествующей воли.

Образ, смутно предвосхищаемый, дается в полусознании каждой ноты по мере ее появления, и в этом уже осознанном смысле грядущей интеграции. Доказательством является шок и разочарование, когда звучит неправильная нота; если бы у нас не было некоторого предвкушения правильной, неправильная нота не шокировала бы. Напряжение, которое мы испытываем при попытке организма достичь ноты, тенденция к которой подразумевается в предыдущем. Успех достигается появлением самой ноты.

Все это не менее верно и для ритма - но там ожидание более механическое, менее осознанное, как было полностью показано. То есть чем прекраснее, чем неотвратимее, непреодолимо правильнее музыка, тем сильнее влияние на эту иллюзию торжествующей воли. Возвышенность музыкальных эмоций, таким образом, является прямым показателем совершенства отношений — красоты музыки. Итак, это единственная интимная, непосредственная, присущая музыке эмоция — иллюзия торжествующей воли!

Еще одно слово об интерпретации музыки в общих эстетических терминах. Все сказанное показывает, что музыка обладает в высшей степени стимулирующей силой. Можем ли мы приписать ей покой в каком-либо ином смысле, кроме удовлетворения желания, которое она пробуждает? Мы можем сделать это, указав, что музыка всегда возвращается к самой себе — что ее движение циклично. Музыка - это искусство восприятия на слух; но более того, ее последняя нота возвращается к своей первой. Это такое же истинное единство, как если бы оно было статичным. Мы можем сказать, что красота картины становится понятной только тогда, когда глаз прошелся по всему холсту и удерживает все элементы косвенно, пока он зафиксирован на одной точке. Точно так же музыка не является красотой, если в ней нет ВСЕГО; в каждой точке происходит слияние услышанного тона с некогда услышанными тонами в порядке их слышимости. Мелодия, как набор подтекстов, по сути своей так же неподвластна времени, как и картина. Таким образом, мелодия также создает идеальный момент, момент единства и завершенности, возбуждения и покоя.

Таким образом, эстетическая эмоция по отношению к музыке - это благоприятная стимуляция чувства слуха и тех других чувств, которые с ним связаны, а также покой совершенного единства. Оно имеет более насыщенный цвет, более интенсивную экзальтацию иллюзии торжествующей воли, что действительно является особенным моментом для "я" в действии.

VI КРАСОТА ЛИТЕРАТУРЫ

VI КРАСОТА ЛИТЕРАТУРЫ

Я

То, что в занятиях искусством ради искусства таится недостойный элемент, является суеверием, которое повторяется в каждом поколении критиков. Самый опытный и современный последователь веселой науки, но еще вчера бросил упрек величайшему из ныне живущих английских романистов в том, что он тоже был целиком за красоту, полностью за искусство и не преследовал великой информативной цели. "Искусство ради искусства", по мнению этого критика, явно совместимо с отсутствием чего-то столь желанного для романов. И все же, если в романе действительно есть характерное совершенство, если есть что-то, о недостатке чего в романе справедливо сожалеют, то настоящее искусство ради искусства обязательно включает в себя это характерное совершенство. Если нужна информирующая цель, ни один настоящий художник не может обойтись без нее. В противном случае искусство ради искусства - это противоречие в терминах.

Критик, которого я процитировал, просто заявляет о сохраняющемся пуританском недоверии к красоте как самоцели и, таким образом, отвергает концепцию красоты как содержащей все достоинства произведения искусства. Он думает о красоте как о разрезанных на мелкие кусочки сиюминутных ощущениях; как о сладостном звучании мелодичных слов и интонаций; или как о чем-то абстрактном, подобном образцу, навязанном извне, — прокрустовом ложе симметрии и пропорций; или как о взгляде на жизнь, подобном Цирцею, коварному, золотой истоме, сотканной из "эгоистичной безмятежности дикого леса и дворца грез". Все это, по отдельности или вместе, мыслится как "красота", к которой стремится художник "ради искусства", и ей противопоставляется более благородная информирующая цель. Но более истинный взгляд на красоту делает ее просто воплощением всего, чем должно быть произведение искусства, и, таким образом, единственной целью любого произведения искусства. Красота литературы вбирает в себя все заповеди литературы: за ее пределами нет

никакого "долженствования". И искусство ради искусства - это всего лишь искусство, осознающее свою цель, создание этой всеобъемлющей красоты.

В чем же тогда красота литературы? Как мы можем узнать о ее характерных достоинствах? Странно, как при любом серьезном обсуждении, к смещению некоторых текущих идей критики, мы неизбежно возвращаемся к этой концепции совершенства! Самый яркий из импрессионистов рано или поздно приходит к мысли, что всю свою жизнь он говорил о ценностях. Превосходство литературы! Они должны лежать в рамках общей формулы красоты, но в то же время они должны быть обусловлены возможностями особого средства - литературы. Общая формула, какой бы абстрактной и метафизической она ни была, не может быть применена непосредственно; ибо абстрактная мысль подходит только для того искусства, которое может ее передать; отсюда борьба теоретиков с живописью, музыкой и архитектурой и неспособность Гегеля, например, показать, что красота как "выражение Идеи" присуща этим искусствам. Но если общая формула всегда переводится относительно средства восприятия, через которое красота должна доходить до человека, она может быть сохранена, в то же время подтверждая все особые требования конкретного искусства. Красота - это постоянная функция изменяющейся среды. Конец Красоты всегда один и тот же, идеальный момент единства и само-завершенности, покоя в волнении. Но эта цель достигается разными средствами, предоставляемыми разными средствами массовой информации: через зрение и сопутствующую ему деятельность; через слух и сопутствующую ему деятельность; а для литературы - через слух в особом смысле словесного общения. Именно природу этого носителя мы должны далее раскрыть.

//

Итак, слово само по себе ничто; в первую очередь это не звук, а мысль. Слово — всего лишь знак, ничтожная величина в человеческом общении, жетон, монетами в котором являются идеи и эмоции, всего лишь законное платежное средство, не имеющее никакой ценности, кроме как в обмене. То, что мы на самом деле переживаем при звуке предложения, при виде печатной страницы, — это сложная последовательность визуальных и других образов, идей, эмоций, ощущений, логических связей, проносящихся в потоке сознания, которые, действительно, некоторым образом отличаются от повседневного опыта, но все же в первую очередь от самой сети жизни. Слова в их нюансах, марш, темп, мелодия добавляют определенные элементы к этому потоку — ускоряют, замедляют, поднимают волну или успокаивают ее; но именно Мысль, осознанный опыт составляют основу литературы.

Слова - это прежде всего значения, а значения должны быть поняты и пережиты. Мы вряд ли можем даже говорить о значении слова, скорее о том, что оно собой представляет, непосредственно, в том ментальном состоянии, которое оно вызывает. Каждое определение слова - это всего лишь слабое и отдаленное подобие уникальной вспышки переживания, связанной с этим словом. Значение имеет не звуковое ощущение и не зрительный образ, вызываемый словом, а весь ментальный опыт, для которого слово является всего лишь поводом и сигналом. Следовательно, поскольку литература - это искусство слова, именно поток мысли мы должны рассматривать как материал литературы. Короче говоря, литература — это диалект жизни, как сказал Стивенсон; именно с помощью литературы осуществляется дело жизни. Кто-то, однако, может здесь возразить: визуальные знаки тоже являются диалектом жизни. Мы понимаем то, что видим, и живем тем, что понимаем. Изгиб линии, крещендо ноты служат также

для бессловесных сообщений. Почему же тогда живопись и музыка не являются проводниками опыта и не должны оцениваться сначала как воплощение жизни, и только потом как зрение и слух? Признав это, мы возвращаемся к тому взгляду на искусство как на "фиксированное количество образной мысли, дополненное определенными техническими качествами — цвета в живописи, звука в музыке, ритмичных слов в поэзии", - от которого были призваны освободить нас предыдущие рассуждения этой книги.

Однако приверженцы этой точки зрения игнорируют историю и значение языка. Наше зрение и слух даны нам до того, как мы их понимаем или используем. В каком—то смысле мы подчиняемся им - они всегда с нами. Мы пребываем в них в пассивных состояниях, в периоды безразличия; более того, когда мы видим, чтобы понять, мы не ВИДИМ, а когда мы слышим, чтобы понять, мы не слышим. Только обрывки ощущений, подхваченные нашим бегством от одного действия к другому, служат сигналами для значений, которые нас волнуют. По мере того, как действие становится быстрым и эффективным, кий как таковой имеет тенденцию исчезать, пока во всех вопросах мастерства - игре на фортепиано, фехтовании, бильярде - вид или звук, которые служат кием, почти одновременно не исчезают из сознания. Поскольку это средство передачи информации, это больше не зрение или звук как таковые — интерес поглотил их. Но язык появился, чтобы восполнить недостаток зрения и звука. Он был создан нами самими, чтобы воплотить в себе весь активный ментальный опыт, и он появляется специально для удовлетворения настоящей чрезвычайной ситуации — буквально вопиющей потребности. Короче говоря, оно СОСТОИТ из значений — его суть - коммуникация. Зрение и звук имеют относительно независимое существование и, следовательно, могут претендовать на область искусства, которая в значительной степени независима от значений. Не так обстоит дело с искусством слов, которое может быть лишь искусством значений, исключительно человеческого опыта.

И все же, если бы воссоздание жизни было средством и материалом для всего искусства, то искусство, в котором уровень образной мысли был низким, а диапазон человеческого опыта узким, заняло бы низкое место на шкале. Что же тогда говорить о музыке и архитектуре? Низшие искусства, они не могли сравниться с острым, глубоким, всеобъемлющим искусством литературы. Но это явно не факт. Иерархии искусств не существует. Мы не можем ставить собор Святого Павла ниже "Потерянного рая". И все же, поскольку материал всего опыта является материалом всего искусства, их следует не только сравнивать, но и признать "Потерянный рай" несравненно более великим. Нет, мы не можем признать, что все искусства одинаково работают с материалом выражения. Совершенство музыки и архитектуры, какими бы они ни были, не может зависеть от этого материала. И все же, согласно гипотезе, любое искусство должно достигать цели красоты именно благодаря использованию своего материала. В картине есть линии, массы и цвета, с помощью которых можно задействовать способность видения, соткать заклинание для всего человека. Красота - это сила, способная очаровать человека через взгляд и все, что с ним связано, в момент совершенства. В литературе есть "все мысли, все страсти, все наслаждения" — сокровищница жизни, — с которой можно поиграть, соткать заклинание для всего человека. Красота в литературе - это сила, способная очаровать его разумом и сердцем, через диалект жизни, в момент совершенства.

Таким образом, литературное искусство - это искусство, материалом для которого является сама жизнь. Таков, действительно, подтекст одобрительных теорий стиля. Слова, фразы, предложения, главы превосходны постольку, поскольку они идентичны мысли во всех ее оттенках чувства. "Экономия внимания", известная фраза Спенсера о философии стиля, его объяснение даже самых витиеватых и экстравагантных форм - это всего лишь другое название желаемой ясности медиума. Сам Патер, художник по наложению фраз, придерживается того же учения. "Все законы хорошего письма направлены на подобное единство или идентичность разума во всех процессах, посредством которых слово ассоциируется с его значением. Термин правильный и обладает своей сущностной красотой, когда он становится в некотором смысле тем, что он обозначает, как в случае с названиями простых ощущений".^{<1>} При этом он цитирует Де Мопассана о Флобере: "Среди всех выражений в мире, всех форм и оборотов выражения есть только ОДНО — одна форма, один способ — выразить то, что я хочу сказать". И добавляет: "Одно слово для обозначения одной вещи, одной мысли, среди множества слов, терминов, которые могли бы как раз подойти: проблема стиля была здесь! — уникальное слово, фраза, предложение, абзац, эссе или песня, абсолютно соответствующие единому ментальному представлению или видению внутри."...

^{<1>} *Оценки: Эссе о стиле.*

Мысль в словах - предмет литературы; а слова существуют только для мысли и достигают своего совершенства в виде мысли; и все же, как говорит Флобер, идея существует только благодаря форме. Форма, или слово, - ЭТО идея; то есть оно несет в себе грань внушения, которая кристаллизует плавающую возможность в потоке мысли. Беглый взгляд на историю языка показывает, как это должно было быть. Слова при их первоначальном образовании, несомненно, были созданы благодаря их способности к подражанию. Как сказал Тэн,^{<1>} вначале они вступали в контакт с объектами; они подражали им по гримасам рта и носа, сопровождавшим их звук, по шероховатости, гладкости, длительности или краткости этого звука, по хрипу или свисту в горле, по раздуванию или сжатию грудной клетки.

^{<1>} Н. Taine, *La Fontaine et ses Fables*, p. 288.

Эта примитивная подражательная сила слова сохранилась в так называемых звукоподражательных словах, целью которых является простое воспроизведение звуков природы. Подражание второго порядка возникает через ассоциации ощущений. Различные ощущения - слуховые, зрительные, обонятельные, тактильные, двигательные и органические - обладают общими качествами, которые они разделяют с другими более сложными переживаниями; формы - как сила или слабость; чувства - как резкость, сладость и так далее. Это, действительно, еще один случай проявления формальных качеств, к которым мы так часто возвращались в главе о музыке. Четкие и плавные гласные будут создавать впечатление изменчивости и деликатности; открытые, широкие - возвышенности или расширения (воздушный, убегающий; большой, далекий). Труднопроизносимые согласные будут производить впечатление усилия, потрясения, насилия, трудности, тяжести — "круглая приземистая башенка, черная, как сердце дурака"; те, которые легко произносятся, выражают легкость, гладкость, текучесть, спокойствие, светящийся вкус (легкий, обходительный, рулет); "прозрачный сироп с привкусом корицы", линия, подобная меду на языке, о котором, действительно, становится ясно при слове "привкус".

На самом деле, главное, на что следует обратить внимание при перечислении выразительных качеств звуков, это то, что именно движение в произнесении характеризует их. Это движение имеет тенденцию воспроизводиться в слушателе и несет с собой свой чувственный оттенок легкости или трудности, взрывоопасности или сладости, который длится долго. Таким образом, эти слова второго типа становятся выразительными скорее благодаря своего рода симпатической индукции, чем внешнему подражанию.

Наконец, эти два момента могут быть объединены, как в таком слове, как "рев", которое непосредственно имитирует звук и по вызываемой им мышечной активности указывает на расширенную энергию самого действия.

Стадия, на которой слово становится простым бесцветным алгебраическим знаком объекта или процесса, практически никогда не наступает, ибо в любом случае за свою историю и перипетии оно накопило некоторую внушаемость, как корабль накапливает ракушек. "Слова несут в себе все те значения, которые они носили", - говорит Уолтер Роли в своем "Эссе о стиле".

"Небольшой технический подтекст, слабый оттенок архаизма в обычном обороте речи, который вы используете, и через мгновение вы отделяетесь от толпы, которая рыщет по изрытому колеями шоссе, и обращаетесь к избранной аудитории владельцев билетов через закрытые двери". Многообразными могут быть значения и предположения даже одной буквы. Таким образом, получается очаровательное анонимное эссе о слове "Серый". "Серый - спокойный цвет для дневных вещей, но в серых вещах есть что-то необычное, даже романтическое. Серый - цвет меха, и квакерских платьев, и голубиных грудей, и серого дня, и волос благородной дамы; и лошади должны быть серыми....Теперь серый цвет означает глаза, глаза ведьмы, с зелеными огоньками в них и большим количеством зла. Серые глаза были бы такими же нежными, податливыми и правдивыми, как голубые; у кокетки должны быть глаза серого цвета".

Слова не имеют значений, они становятся значениями благодаря своей силе прямого внушения и индукции. Они могут стать тем, что они обозначают. Эта сила не ограничивается одними словами; на обладании ею во фразе, предложении или стихотворении зиждется вся теория стиля. Короткое, резкое стаккато, бурный рев, плавное мелодичное кружащееся предложение - это действительно то, что они означают, как по форме, так и по объективному смыслу их слов. Звуковые значения ритма и темпа были подробно рассмотрены в других главах; стоит также отметить выразительную силу перерывов и вариаций. О непреодолимом значении ритма, даже по сравнению с содержанием, у нас есть пример, забавно прокомментированный мистером Г.К. Честертоном в его "Двенадцати типах". "Он (Байрон) может выдвигать против существования самые смертоносные обвинения, он может осудить его самым безутешным вердиктом, но он не может изменить того факта, что на какой-нибудь прогулке весенним утром, когда все конечности раскачиваются и вся кровь бурлит в теле, губы могут повторять:

"О, мир не может подарить такой радости, какую он забирает,
Когда сияние ранней юности угасает в тусклом
увядании красоты".

Это автоматическое декламирование - ответ на весь пессимизм Байрона".

Итак, таковы некоторые из средств, с помощью которых язык становится тождественным мысли и, что наиболее верно, диалектом жизни. У гения будут пути, которым эти кратко очерченные покажутся грубыми и очевидными, но, тем не менее, они будут иметь ту же природу. Должны ли мы тогда заключить, что красота литературы именно в этом? что, по словам Патера из эссе, которое я процитировал, "В этой совершенной справедливости (уникального слова) ... вездесущей в хорошей работе, в функциональности на каждом этапе, от отдельных эпитетов до ритма всей книги, заключается особая, незаменимая, очень интеллектуальная красота литературы, возможность которой делает ее прекрасным искусством".

В конечном счете, такая концепция литературы сводится к беспрепятственному общению разума с разумом. Литература была бы языком, который обходился бы без жестов, выражения лица, тона голоса; который в своих остановках, ускорениях и замедлениях, акцентах и уступках является апофеозом беседы. Но эта ясность — в возвышенном смысле, включая витиеватое и утонченное, — эта сияющая ясность, — разве она не совершенно неопределенна? О ясности говорят как о медиуме. ЧТО это просвечивает насквозь?

Если бы эта ясность была той красотой, которую мы ищем, все, что в мире хотело быть сказанным, стало бы, если бы это было сказано в совершенстве, последним достижением литературы. Все, что простой человек ищет, как мы должны справедливо полагать, в поэзии и прозе, могло бы отсутствовать, и все же мы должны были бы признать его превосходство. Давайте тогда рассмотрим это качество, благодаря которому слова становятся тем, что они обозначают, как особую красоту скорее стиля, чем литературы; простое очищение золота, из которого еще предстоит сделать произведение искусства. Язык - это диалект жизни; и самый совершенный язык может быть не более чем самой совершенной правдой общения. Следовательно, именно через отношение к жизни, или смысл самой жизни, мы должны каким-то образом достичь совершенного момента красоты.

Смысл жизни! В каком значении следует понимать эти слова? Не самый полный смысл из всех, потому что суть жизни заключается в личной ответственности перед ситуацией, а это именно то, что в нашем восприятии литературы исчезает. Итак, прежде всего, прежде чем спрашивать, как достичь момента красоты, мы должны понять, как психологически возможно обрести чувство жизни, которое все же очищено от воли к жизни.

Весь жизненный опыт представляет собой совокупность идей, эмоций и установок или побуждений к действию в различных пропорциях. Восприятие реальности формируется нашей склонностью вмешиваться, "брать за руку". Иногда уровень нашего сознания настолько полностью занят образами других, что наша собственная реакция менее яркая. Наконец, все условия и возможности реакции могут быть настолько сведены к минимуму, что единственно возможной позицией будет наше принятие или неприятие мира, в котором такие вещи могут существовать. Какое мне "дело" до того, действительно ли происходили "старые, несчастливые, далекие события"? Миры Борджиа, Дона Хуана и русской войны стоят на одном уровне реальности. Окассен и Николетт так же близки мне, как Абеляр и Элоиза. Ибо по отношению к этим людям мой импульс равен НУЛЮ. Я подчиняюсь им, я не могу изменить их или помочь им; и поскольку у меня нет импульса вмешиваться, они не являются ярко реальными для меня. И, в общем, в той мере, в какой меня побуждают размышлять или останавливаться на чем-либо в

идее, в той мере мое личное отношение имеет тенденцию соответствовать этому безличному отношению к реальным людям, временно или географически недоступным.

Сейчас в литературе все условия стремятся к огромному преобладанию идеального элемента в опыте. Мой разум при чтении полностью заполнен представлениями о внешности, способах, манерах и положении соответствующих людей. Я оставляю им свободное поле. Мои эмоции учитываются только как неизбежная грань ассоциации, принадлежащая ярким идеям — идеям об их эмоциях. Поскольку для меня реализованы все возможности понимания, поскольку я обладаю всеми условиями, постольку я "осознаю" характеры, но осознаю их как идеи, окрашенные чувством.

Здесь будут утверждения обратного. Что? не испытываете никаких настоящих эмоций по поводу Малышки Нелл или полковника Ньюкома? никаких эмоций в этой великой сцене страсти и отчаяния, расставании Ричарда Феверела и Люси, — сцене, которую никто не может прочесть, кроме как со сжатым горлом и горящими глазами! Даже так. Это не настоящие эмоции. У вас возникают яркие идеи, настолько яркие, что их сопровождает обилие эмоциональных ассоциаций, подобно тому, как вы могли бы содрогнуться, вспоминая дурной сон. Но настоящая эмоция возникает только из настоящего импульса, из настоящей ответственности.

Ощущение жизни, которое дает литература, можно было бы описать как жизнь в ее аспекте идеи. То, что этот факт является причиной спокойствия и безболезненности литературы — поскольку именно своими действиями, как говорит Аристотель, человек счастлив, или наоборот, — нас здесь не должно волновать. Ибо красота литературы и наша радость от нее заключаются прежде всего не в том, что она неспособна причинить нам боль. Дело в том, что литература, тем не менее, дает истинное ощущение жизни, потому что это один из крайних аспектов жизни. Литературный путь - это лишь один из способов встречи с жизнью.

В совершенстве передать смысл жизни — создать иллюзию жизни — в этом ли тогда красота литературы? Но мы ищем идеальный момент для возбуждения и отдыха. Почему идеальная иллюзия жизни должна давать это больше, чем сама жизнь? Таким образом, "видение" картины может быть чрезвычайно четким, и все же сама картина некрасива. Такое полное "ощущение жизни", такое ясное "видение" показало бы мастерство художника в технике, но не его способность создавать красоту. В литературном искусстве, как и в искусстве живописи, нормальная функция - это всего лишь первое условие, состояние совершенства - это цель, к которой нужно стремиться.

Именно это различие мы можем правильно провести между характерным или типичным в смысле дифференцированного и великим или превосходным в литературе. По теории некоторых писателей, совершенная верность типу - единственная оригинальность. Нарисовать русского крестьянина или французского буржуа таким, какой он есть, точно уловить оттенок изысканной бездушности в восточных любовях, воспроизвести ярость берсерка или тупой ужас битвы - значит действительно передать совершенное ощущение жизни. Но совершенное, или завершенное, ощущение жизни - это не момент совершенной жизни.

Однако на это утверждение можно дать два ответа. Авторы "Милого друга", или "Мадам Хризантемы", или "Триумфа смерти" могли бы утверждать, что их спасла их форма. Ход событий, завершающая кульминация, кристально чистое единство законченной работы, можно сказать, создают необходимый союз для идеального момента возбуждения и отдыха. Ни одного слога в

медленном разворачивании изысканных интонаций, но они превосходно расставлены от первой страницы до последней. Как заметка вызывает к заметке, так мысль вызывает к мысли, а чувство к чувству, и последнее слово является ответом на первое в неизбежной процессии. Они сказали бы, что одежда писателя принадлежит ему самому. Читатель может только лечь спать — Приготовьте мне что-нибудь вкусненькое на свой манер!

И их отчасти следовало бы признать правыми. В этом неизбежном единстве формы действительно есть необходимый элемент совершенного момента; но это не совершенное единство. Ибо предметом их искусства должна быть, в конечном счете, сама жизнь; а единство самой жизни, единственное основное единство всего сущего, они упустили. Они представляют собой пустую сферу, и ничего твердого. Генри Джеймс посвятил целое замечательное эссе о творениях Д'Аннунцио определению значения "того факта, что их абсолютная красота каким-то необычайным образом не сочетается с красотой отдельных частей, и что что-то все это время работает, подрывая тот бастион против уродства, который, по их очевидной теории, должна возводить их собственная служба". Секрет в том, утверждает он, что темы, "анекдоты" могли найти свое продолжение и завершение только в остальной жизни. Отрезанные, как они есть, от остальной жизни, отрезанные от всех плодов и ассимиляции, а значит, и от всякой надежды на достоинство, они абсолютно теряют свою власть влиять на нас.

Возможно, было бы проще сказать, что этим произведениям не хватает той первозданной красоты, которой может обладать литература как диалект жизни, — им не хватает центральности; в них нет отождествления со смыслом жизни в целом. О них нельзя было сказать того, что Бейджхот сказал о Шекспире: "Он объединяет вещи, он соотносит их с принципом; скорее, они незаметно группируются в его разуме вокруг принципа; ... его пронизывает холодное единство, уравновешенная личность". Но в этих людях нет холодного единства, нет разумной души, и поэтому они упускают центральное единство жизни, которое может придать единство литературе. Даже кажущееся структурное единство разрушается при ближайшем рассмотрении; действия персонажей кажутся механическими — их смысл не является неизбежным.

Второй ответ на наше утверждение о том, что "смысл жизни" не заключается в красоте литературы, мог бы привлечь внимание к тому факту, что СМЫСЛ жизни можно понимать как понимание жизни. Полное ощущение жизни должно включать условия жизни, а условия жизни включают в себя ту самую "энергетическую идентичность", на которой мы настаивали. И это утверждение мы должны признать. Пока смысл жизни воспринимается как иллюзия жизни, наши слова остаются в силе. Но если к этому добавить понимание жизни, дверь открыта для самых глубоких достижений литературы. Генри Джеймс уловил эту истину, сказав, что ни один хороший роман никогда не будет написан поверхностным умом. Стивенсон пошел дальше. "Но правда в том, что когда книги задумываются в большом напряжении, с душой девятикратной силы, девятикратно нагретой и наэлектризованной усилием, условия нашего существования становятся настолько широкими, что даже если основной замысел тривиален или низкопробен, некоторая правда и красота не могут не быть выражены".

V

Условия нашего существования! Если мы принимаем, утверждаем, глубоко отдыхаем в том, что нам представлено, у нас есть первое условие того покоя, который является сутью эстетического опыта. И исходя из этого высочайшего требования, можно рассматривать иерархию меньших

совершенств, составляющих "совершенный момент" литературы. Вместо того чтобы достигать этой точки путем последовательных отсеиваний, мы действительно могли бы достичь ее одним махом. Совершенным моментом на всем диалекте жизни, моментом совершенной жизни, на самом деле должен быть тот, когда мы прикасаемся к границам своего существа, смотрим на наш мир в целом, как он раскрывается в какой-то великий момент, и видим, что это хорошо — что мы постигаем это, владеем этим, что это сродни нам, что это идентично нашим глубочайшим желаниям. Работа, которая учитывает условия нашего существования, возвращает нас самих завершенными.

В условиях нашего существования в менее глубоком смысле могут быть найдены дальнейшие средства достижения совершенного момента. Таким образом, ход событий, развитие чувств должны находиться в гармонии с нашими естественными процессами. Развитие, взлет, усложнение, ожидание, удовлетворение, неизвестность, кульминация и завершение великого романа соответствуют естественному функционированию наших ментальных процессов. Это опыт, который мы ищем, приумножаем, совершенствуем, расширяем — жизненный момент человека более великого, чем мы. В этом тоже высший смысл требований стиля. Ясность, действительно, должна быть - отождествление с мыслью; но помимо ценности мысли в ее приближении к условиям нашего существования, мы стремимся к яркости этой мысли — совершенному моменту понимания, а также переживания. Красота стиля в том, чтобы быть ясным; но красота ясности в том, чтобы укреплять пружины мысли.

Даже второстепенным элементам стиля, тональности, ритму, мелодии — сущность красоты, то есть совершенного момента, дается совершенствованием переживания. Красота жидкостей в их легкости и счастье произнесения. Красота ритма в его вспомогательной и неотразимой силе, влияющей на высказывание и мысль. В великолепном стиле заключено чувственное удовольствие; мы любим говорить об этом, потому что оно создано для того, чтобы говорить. Как несколько грубо сказал Флобер, "Я не сказал ни одной фразы, которая была бы уместной после того, как я совершил ошибку в моей жизни".

В конце концов, можно было бы сказать, что литература дарит нам момент совершенства и, следовательно, обладает красотой, когда она открывает нас самим себе в лучшем мире опыта; в условиях нашего морального бытия, в условиях нашего высказывания и нашего дыхания; — во всех этих концентрических кругах, в центре которых находится покой благодаря лежащему в основе отождествлению нас самих с этим миром. Поскольку литература обращается к истокам опыта и стремится передать условия нашего бытия такими, какие они есть на самом деле, ее действительно можно назвать критикой жизни. И все же целью литературы является не критика жизни; скорее, оценка жизни — полное наслаждение жизнью во всей ее полноте. Окончательное определение литературы - это искусство переживания.

VI

Но тогда литература передавала бы только прекрасные моменты существования, игнорировала бы трагедии, иронию, мелочность жизни! Такая интерпретация совершенно ошибочна. Как великая картина использует яркое воспроизведение уродливого лица, убогой лачуги, чтобы создать прекрасную картину, прекрасную потому, что все условия видения созданы для того, чтобы мы становились целостными в видении; так и великая литература может достичь с

помощью любого данного набора фактов более глубокой гармонии жизни, может затронуть единую уравновешенную, непобедимую душу и может усилить момент завершенности себя всеми параллельными приемами стимуляции и концентрации. И поскольку чаще всего в трагедиях обнажаются условия нашего существования и легче всего играть на струнах, которые отзываются на эмоции, вполне вероятно, что величайшими книгами из всех будут сами трагедии. Искусство переживания нуждается в контрастах не меньше, чем визуальное или слуховое искусство.

Эта красота литературы, поскольку она представляет собой иерархию красот более и менее существенных, существует во всех разновидностях и во всех оттенках. Если здесь упоминается старое сравнение идеализма и реализма, то это потому, что этот древний спор, кажется, еще не полностью исчерпан. Если реализм означает пристальное наблюдение фактов и пренебрежение идеями, а идеализм - пренебрежение прозаическими фактами и преданность идеям, то мы должны признать, что реализм и идеализм - это названия двух ущербных типов. Строго говоря, все, что достаточно глубоко проникает в суть вещей, приближается к реальности, является реализмом; однако приблизиться к реальности - значит обрести истинные идеи, а это тоже идеализм. Великое литературное произведение реалистично, потому что в нем не теряется из виду идеал. Наше популярное употребление слова "идеалистический" действительно относится к миру, рассматриваемому через розовые очки; но для обозначения этого возможного разнообразия литературных усилий лучше использовать слово "Романтический". Романтика - это мир наших юношеских мечтаний о вещах не такими, какие они происходят на самом деле, а такими, какими, без какого-либо особого глубокого смысла, мы должны желать, чтобы они произошли. Это мир золотоволосой девы, "влюбленного на рыжеволосом скакуне из всех скакунов", кошелька Фортуната, сокровищницы, злодея, столкнувшегося лицом к лицу со своей виной. "Никогда не бывает такого, чтобы время, место и любимый человек были вместе!" Но в Романах они встречаются вместе. Тотальная порочность неодушевленных вещей стала звездами на их курсах, сражающимися за нас. Стивенсон называет это поэзией обстоятельств, поскольку мечты юности по-настоящему здоровы и материальны. По его словам, находки с места крушения в "Робинзоне Крузо" удовлетворяют разум, как еда. Романтика дарит нам идеальный момент материального и человеческого — без учета божественного.

Критикам иногда ставили в упрек — боюсь, чаще всего те, кто, подобно мне, придерживается мнения, что красота и совершенство в искусстве тождественны, — что они слишком мало говорят о форме в литературе и слишком много о содержании. Но все наши размышления были бы напрасны, если бы теперь не стало очевидным, что первой красотой литературы является и должна быть ее идентичность с центральным пламенем жизни — первичными условиями нашего существования. Таким образом, критик вправе прежде всего спросить, как этот человек смотрит на жизнь? Открыл ли он новый — или лучше — вечный старый смысл? Мировоззрение - это первое соображение критика, и после этого он может должным образом перейти к вторичному пониманию условий нашего существования в ментальных процессах, проявляющихся в структуре, чередовании событий, напряжении и кульминационных моментах, а также красоте или своеобразию стиля. Тогда буквально неверно утверждение, что важно не то, что говорит человек, а только то, как он это говорит. Важно только то, что он говорит, ибо это не будет великой мыслью без некоторого величия в высказывании. Таким образом, искусство ради искусства в литературе - это искусство ради жизни, и "информирующая цель", поскольку это означает видение наших глубинных "я", является его первым условием.

И поскольку красота литературы заключается в ее качестве как самой жизни, мы можем отложить подробное рассмотрение видов и разновидностей литературы. Проза и поэзия, драма и роман - у каждого из них есть свои особые достоинства, проистекающие из соответствующих ситуаций, с которыми им приходилось сталкиваться. И все же это лишь добавляет элементы к той великой силе, которой все они должны обладать как литература, — силе передавать совершенное переживание жизни в ее полноте и яркости и в ее тождестве с центральными смыслами существования, — единство и само-завершенность вместе взятые, — в форме, которая предлагает нашим психическим функциям идеальный момент стимуляции и отдыха.

VII

ПРИРОДА ЭМОЦИЙ ДРАМЫ

VII

ПРИРОДА ЭМОЦИЙ ДРАМЫ

Я

ТОТ психолог, который, работая о проблемах драматического искусства, назвал свою брошюру "Спор о трагедии", дал правильное название необычной ситуации. Из всех загадок эстетического переживания ни одна не была выдвинута так рано, на нее так неустанно предпринимались попытки, она так разнообразно и неудовлетворительно разрешалась, как эта. Что драматично? Что представляет собой трагедия? Как мы можем получать удовольствие от болезненных переживаний? Эти вопросы подобны призраку Банко и не утихают.

Изобретательный Бернейс сказал, что во всем виноват Аристотель. Последняя фраза знаменитого определения из "Поэтики", которая должна описывать природу, конец и цель трагедии, оставлена в его произведениях в том виде, в каком они у нас есть, вероятно, из-за подавления или потери контекста, без поясняющих комментариев. И с тех пор авторы, пишущие о трагедии, так старались угадать его смысл и согласовать свои ответы с современной драматургией, что уделяли сравнительно мало внимания непосредственному, непредвзятому исследованию самого феномена. Определение Аристотеля таково:^{<1>} "Таким образом, трагедия - это имитация серьезного, завершенного и определенного масштаба действия; на языке, украшенном всевозможными художественными украшениями, причем несколько видов встречаются в отдельных частях пьесы: в форме действия, а не повествования; через жалость и страх, осуществляющих надлежащее очищение от этих эмоций". В дальнейшем он рассматривает и объясняет это определение, фразу за фразой, до самой последней. Что подразумевается под Очищением (катарсисом) через жалость и страх? По крайней мере, это то, что трагедия "производит", и, следовательно, очевидно, что это функция трагедии. Но вещь определяется, конструируется, оценивается в соответствии со своей функцией; функция - это, так сказать, ее генетическая формула. Имея четкое представление об этом, остальная часть определения, по-видимому, могла бы быть построена без дополнительных объяснений; без этого ключ ко всему не найти. "Очищение от этих эмоций"; означало ли это очищение эмоций или души От эмоций? И какие эмоции? Жалость и страх, или "это и подобное", таким образом, включая все эмоции, которые трагедия могла бы вызвать к выражению?

^{<1>} С.Х. Батчер, *Теория поэзии и изобразительного искусства Аристотеля*, 1895.

Наши знания о суровом моральном уклоне эксплицитной художественной критики греков склонили многих принять первую интерпретацию; и современные интересы движут в том же направлении. Естественно думать о в целом возвышающем и смягчающем воздействии великого искусства как о своего рода моральном прояснении, и вопрос о том, как это должно осуществляться только с помощью жалости и страха, не поднимался. Итак, Лессинг в "Гамбургской драматургии" понимает катарсис как преобразование эмоций в целом в добродетельные установки.

Прежде чем мы всерьез зададимся вопросом, насколько это отражает наше восприятие драмы, мы должны усомниться в ее верности мысли Аристотеля; и этот вопрос, по-видимому, получил окончательный ответ в исчерпывающем обсуждении Бернейса.^{<1>} Не вдаваясь в его аргументы, достаточно сказать, что Аристотель, каким бы он ни был сыном ученого и врача, имел в виду, используя эту поразительную метафору Катарсиса эмоций, совершенно определенную процедуру, известную при лечении возбуждающей музыкой лиц, охваченных экстазом или "энтузиазмом", характерным для определенных религиозных обрядов. Бернейс цитирует предисловие Мильтона к "Самсону Агонисту": "Аристотель говорит, что трагедия обладает силой, вызывая жалость и страх, или ужас, очищать разум от тех или иных подобных страстей; то есть умерять и уменьшать их до нужной степени с помощью своего рода восторга, возбуждаемого чтением или созерцанием того, как эти страсти хорошо имитируются. Природа также не испытывает недостатка в своих собственных эффектах, подтверждающих его утверждение; точно так же в медицине средства меланхолического оттенка и качества используются против меланхолии, кислое против кислого, соль для устранения соленого вкуса", добавив: "гомеопатическое сравнение показывает, насколько он был близок к правильному представлению". Бернейс приходит к выводу, что под катарсисом понимается "облегчающая разрядка" самих эмоций. Другими словами, жалость и страх - это плохо, и хорошо бы избавиться от них безвредным способом, поскольку лучше сделать прививку, чем заболеть оспой.

^{<1>} *Zwei adhandlungen uber d. Aristotelische theorie d. Dramen*, 1880.

Теперь эта облегчающая разрядка доставляет удовольствие (метамфетамин), и, судя по смежным отрывкам, удовольствие возникает не в совершенном освобождении от угнетения, а в самом процессе. Это становится понятным с точки зрения определения удовольствия Аристотелем как экстатического состояния души. Ибо, согласно Аристотелю, каждая эмоция содержит в себе, какой бы болезненной она ни была, экстатическую степень, которая одновременно с облегчающей разрядкой вызывала бы и удовольствие. Жалость и страх возбуждаются для того, чтобы их можно было смягчить и доставить удовольствие от возбуждения и облегчения.

Примерно таков взгляд Аристотеля на Трагическую эмоцию, или Катарсис. Является ли он и нашим собственным? Чтобы расчистить поле для этого исследования, было бы неплохо прежде всего настаивать на различии, значимость которого в основном не учитывается, поскольку считается само собой разумеющимся. Мы говорим о Катарсисе Аристотеля как о Трагической эмоции, забывая, что Сегодняшняя Трагедия и Трагическое больше не тождественны. Аристотель полагал, что имеет дело со своеобразной эмоцией, вызываемой определенной драматической формой, название которой не имеет ничего общего с ее содержанием. Ибо Трагедия - это буквально козлиная песня, возможно, из козьих шкур, которые носили первые

исполнители трагедии, переодетые сатирами. С тех пор мы позаимствовали название этой драматической формы для применения к событиям того же типа или тематики, что и в этой форме. В современной популярной речи слово "трагический" скорее ассоциируется с катастрофой, чем с борьбой, и поэтому я не могу не думать, что современное обсуждение "трагического" ошибочно, поскольку мы пытаемся объединить аристотелевские и современные оттенки значения и воплотить их оба в одном определении. Аристотель имеет дело со всем эффектом драматического представления того, что мы должны были бы назвать трагическим событием. На самом деле его занимает теория драматического переживания, а не трагического в нашем смысле этого слова. Поэтому, как я уже сказал, мы не должны предполагать, как многие современные критики, что анализ трагического в опыте решит проблему катарсиса. Наше "трагическое событие", это правда, относится к тому типу, драматическая трактовка которого помогла вызвать этот своеобразный эффект. Но вопрос Аристотеля и наша проблема катарсиса - это проблема эмоций, вызываемых Трагической Драмой. Какова же тогда природа драматической эмоции?

//

Аналогия концепции Аристотеля об эмоциях трагедии с некоторыми современными взглядами очевидна. Говорят, чувствовать боль - значит жить интенсивно; быть поглощенными великими, даже хотя и ошеломляющими событиями - значит заставить нас осознать нашу собственную пульсирующую жизнь. Критика, которая должна быть высказана в адрес этой теории, однако, не менее проста: она состоит всего лишь в отрицании факта. Нам не доставляет удовольствия испытывать болезненные эмоции или видеть печали других людей, несмотря на остатки в нас "свирепой гориллы", которой Тэн и М. Фаге приписывают это вменяемое удовольствие. И если мы испытываем удовольствие, возбуждение, возвышение при изображении трагического, это должно быть связано с каким-то другим элементом переживания, а не с простой самореализацией, связанной со страданием. Действительно, нашим первым побуждением является сказать, что болезненность исчезает, когда становится известно, что волнующие события нереальны; жалость и страх болезненны, потому что слишком интенсивны, а в драме они просто достаточно умерены. Возразить легко, что жалость и страх никогда не бывают ничем иным, как болезненными до предела. Легкая жалость к ушибленному пальчику ребенка доставляет больше удовольствия не потому, что менее остра; в то время как наше чувство, каким бы оно ни было, к Офелии или Гретхен становится более приятным пропорционально его интенсивности.

Ясно, что дело не так просто, как это представляется в психологии Аристотеля. Жалость и страх сами по себе не приносят удовольствия, облегчения и покоя. Эти эмоции, вызванные трагедией, либо не являются тем, что мы знаем как жалость и страх в реальной жизни, либо способ их проявления привносит совершенно новый элемент, которого Аристотель не касался. Так или иначе, жалость и страх трагедии не похожи на жалость и страх реальной жизни, и в этом различии заключается вся тайна драматического катарсиса.

Но существует продолжение теории Аристотеля, линейно восходящее к теории Лессинга, которое претендует на разъяснение этого различия и должно приниматься во внимание, поскольку оно отражает современную популярную точку зрения. Профессор Бутчер в своем издании "Поэтики" приходит к выводу на основе ссылки в "Политике", подразумевающей, что катарсис энтузиазма не тождествен катарсису жалости и страха, что это слово следует

понимать менее буквально, как изгнание болезненных элементов эмоций, — а они, по его мнению, являются эгоистичными элементами, которые цепляются за них в реальной жизни. Таким образом, "зритель, оказавшийся лицом к лицу с более великими страданиями, чем его собственные, испытывает сочувственный экстаз, выход из себя. Именно в этом переносе чувств, который выводит человека за пределы его индивидуального "я", заключается особое трагическое наслаждение. Жалость и страх очищаются от нечистого элемента, который цепляется за них в жизни. В пылу трагического возбуждения эти чувства настолько трансформируются, что конечным результатом является благородное эмоциональное удовлетворение".

Несмотря на наше ощущение, что буквальное и наивное прочтение аналогии, вероятно, в конце концов, было ближе к смыслу Аристотеля, мы можем принять слова профессора Бутчера как ее современную формулировку. Действительно, они звучат почти как прописная истина, и все же при обследовании видно, что они легко преодолевают некоторые психологические трудности. Во-первых, от жалости и страха, которые испытывает грек по отношению к актерам, до того, чтобы разделить их эмоции, долгий шаг. Первое - это определенное внешнее отношение, ограниченное двумя эмоциями; другое, "симпатический экстаз", открывает дверь всем мыслимым эмоциям и нуждается, по крайней мере, в оправдании. Но, во-вторых, даже предположим, что шаг сделан; предположим, что "симпатическое подражание" признано как факт: возражения против интерпретации Аристотеля в равной степени применимы и к этому. Почему этот "перенос симпатических чувств" не должен принимать форму переноса боли? Почему конечным результатом должно быть "благородное эмоциональное удовлетворение"? Если жалость и страх остаются жалостью и страхом, будь то эгоистичные или бескорыстные, то еще непонятно, почему они приносят эмоциональное удовлетворение. "Настолько преобразованный" процитированный отрывок предполагает суть вопроса и напрашивается сам собой. То есть, если эта трансформация чувства действительно имеет место, по крайней мере, в природе ситуации, пока еще не объясненной, нет ничего, что могло бы объяснить это. Но объяснение должно быть. Этому, должно быть, был посвящен утерянный отрывок из "Катарсиса"; это обязательное предварительное условие любого тщательного изучения теории драмы. Необходимо прояснить, что в природе трагического искусства способно трансформировать болезненные эмоции в приятные. Прежде чем мы сможем принять точку зрения профессора Бутчера на функцию трагедии, необходимо продемонстрировать ее возможность как психологического переживания. Для непосредственного приятного эстетического эффекта Трагедии требуются определенного рода жалость и страх, действующие особым образом. Таким образом, отличительная природа трагического переживания должна заключаться только в особом характере вызванных эмоций. В чем заключается эта особенность?

///

Необходимый шаг к объяснению нашего удовольствия от предположительно болезненных эмоций - прояснить, как мы вообще можем испытывать какие-либо эмоции при наблюдении за тем, что, как мы знаем, нереально, и показать, насколько эта эмоция симпатична, то есть имитативна, а не является объективным эталоном. Короче говоря, почему мы испытываем чувства ВМЕСТЕ С актерами, а не по отношению к ним?

Ответ на этот вопрос требует обращения к современной теории эмоций. Согласно современным психологам, эмоция представляет собой инстинктивную реакцию на ситуацию; это чувство, сопровождающее очень сложные физические реакции, которые уходят своими корнями в действия, когда-то полезные в истории человечества. Таким образом, знакомое "выражение" гнева, раскрасневшееся лицо, расширенные ноздри, сжатый кулак - это остатки или следы реакций, пригодных в смертельной схватке. Но эти, "более грубые" телесные изменения, свойственные гневу, сопровождаются бесчисленными органическими реакциями, "ощущение" всех которых вместе взятое является необходимым элементом эмоции гнева. Во всем этом следует отметить, что эти реакции представляют собой **ДЕЙСТВИЯ**, вызванные чем-то, с чем нам буквально **ПРИХОДИТСЯ ИМЕТЬ ДЕЛО**.

Человек, вовлеченный в реальный опыт, не воспроизводит окружающие его эмоции, поскольку в реальной жизни он должен реагировать на ситуацию, занимать позицию помощи, утешения, предупреждения; и характер этих реакций определяет для него его собственные эмоции. Даже при том, что он на самом деле ничего не делает, многочисленные второстепенные побуждения к действию, составляющие его отношение, заметно мешают воспроизведению реакций объекта его интереса. Совершенно противоположным образом искусственные условия, в которых находится зритель во время спектакля, которые усиливают живое воспроизведение идей и сдерживают действие, подавляют те эмоции, направленные на действующих лиц, объективные эмоции, о которых мы говорили. Зритель полностью отрезан от всех возможностей влияния на события. Между его миром и тем, что по ту сторону рампы, зафиксирована невыразимая пропасть. Он не может занять "позицию", ему нечего делать в этой галерее. Поскольку он не может действовать, даже те зачатки действия, которые составляют основу эмоций, подавляются в нем. Зритель на спектакле переживает гораздо яснее и острее, чем сочувствующий наблюдатель; различны только пропорции его ментального содержания. Это, я говорю, объясняет отсутствие настоящей жалости и страха, которые, как предполагалось, были направлены на персонажей пьесы. Но пока, по-видимому, есть все основания ожидать сочувственного воспроизведения эмоций самих людей.

Давайте вкратце вспомним ситуацию. В зале темно и тихо; все линии сходятся к сцене, которая ярко освещена и усиливает визуальный эффект с помощью всех известных искусству приемов. Ум стороннего наблюдателя опустошен от своего содержания; все самоощущение низведено до самого низкого уровня. Перед ним ситуация, которую он понимает с помощью зрения и слуха и в которой он следует за действием не только посредством понимания, но и инстинктивного подражания. Это великое средство внушения. Мы не можем видеть, как слезы наворачиваются на наши собственные глаза, не увлажняя их; мы воспроизводим зевоту даже против своей воли; за внезапным или регулярным движением собеседника мы вынуждены следить, по крайней мере, на начальном этапе. Теперь выражение, которому мы подражаем, вызывает в нас до известной степени весь комплекс идей и чувственных оттенков, принадлежащих этому выражению. Более того, чем пристальнее мы к нему присматриваемся, тем более явно мы ему подражаем в соответствии с очевидным психологическим принципом. Таким образом, в искусственно созданном положении зрителя на спектакле он вынужден не только понимать интеллектуально, но и буквально **СЛЕДОВАТЬ** эмоциональным движениям актеров. Процесс понимания, доведенный до высшей ступени, по самой своей природе предполагает также воспроизведение того, что понято. Комплекс идей и ассоциаций действующих лиц пьесы воспроизведен идеально. Разве органические реакции, относящиеся к ним, тоже не заданы? — не напрямую, в ответ на ситуацию, в которой может действовать зритель, а непосредственно,

путем воспроизведения ментального содержания того, кто может действовать, персонажа драмы. Окончательный ответ на этот вопрос содержит, на мой взгляд, все ядро драматической мистерии и отправную точку для эстетической теории трагедии.

IV

В каждой пьесе участвуют по крайней мере два действующих лица. Внушение о душевных состояниях исходит не от одного героя, а от двух человек или групп людей одновременно. Эти люди, как правило, находятся в состоянии конфликта. Отелло угрожает, Дездемона сжимается; Нора отстаивает свое право, Хильмар - свои притязания; Эглон превозносит унаследованную им индивидуальность, Меттерних — подносит свечу к зеркалу! Но что же со зрителем? Он не может одновременно сжиматься и угрожать, утверждать и отрицать, как, по-видимому, требуют условия симпатического воспроизведения. Настоящая эмоция подразумевает определенный набор реакций, соответствующих природе движений; и два противоположных движения не могут происходить одновременно. Однако идеи могут сосуществовать в дружбе. Перед зрителем возникает яркая картина, где Отелло и Дездемона вместе; но его реакции нейтрализовали друг друга, и его эмоции, лишённые органической обусловленности, бездействуют.

Это типичный драматический момент, ибо он единственный характерен для драмы. Только при одновременном осознании двух противоположных сил возможна полная взаимная проверка эмоциональных импульсов, и только в этом одновременном осознании драма отличается от всех других форм искусства. Когда две противоположные цели действительно представлены наблюдателю в один и тот же момент времени, только тогда можно ощутить яркость осознания, напряженность конфликта, баланс эмоций, "облегчение" истинного Катарсиса!

Но что это? В конце концов, никаких эмоций, когда самым традиционным критерием нашего удовольствия от спектакля является количество чувств, которые он вызывает!—когда бьются сердца, сжимаются руки, текут слезы! Эмоции есть, их нельзя отрицать; но не сочувствующие эмоции традиционной теории.

Какие эмоции? Взаимная проверка импульсов в равновесии, напряжении, конфликте, которые, тем не менее, являются связующим звеном; и именно это является ключом к возбуждению или экзальтации, которые в драматическом переживании узурпируют место определенного чувства. Мы уже сталкивались с этим явлением раньше. Эстетическая эмоция в целом, как мы слышали, состоит как раз в соединении некоего возбуждения, или расширения жизни, с покоем; подъем жизненных энергий, не сопровождаемый какой-либо тенденцией к движению, — короче говоря, это собирание сил, которое мы связываем с действием и которое ощущается тем сильнее, что действие сдерживается. Именно такой покой через уравнивание импульсов дает драматический конфликт. Самоанализ придает уверенности вдвойне. Напряженная экзальтация типичного эстетического переживания, ненаправленного, неограниченного, не имеющего личной или конкретной привязки, воспроизводится в этом безымянном экстазе трагической драмы. Таинственный катарсис, эмоция трагедии, является, таким образом, особым типом уникальной эстетической эмоции.

И именно единственная особенность драмы — противостояние сил лицом к лицу - создает эти условия. Как мы могли предвидеть, своеобразный катарсис, или приятное исчезновение или смягчение эмоций в трагедии, основан как раз на тех элементах, которыми драма отличается от

других форм искусства. Конфронтация, а не действие, как драматический принцип, является важным выводом из нашей теории; на самом деле, это всего лишь ее объективный аспект.

Взгляд на конфронтацию как на драматический принцип подтверждается драматургической литературой. В нашем исследовании греческих пьес мы подчеркиваем их простоту сюжета, отсутствие интриги, их скульптурность, барельефность. Греческая драма превращает стихотворение в кризис, говорит М. Фаге. Трагедия - это хорошо скомпонованная группа, прекрасный контраст, прекрасный эффект внушительной симметрии — как в "Антигоне": "с одной стороны, гражданский закон во всей его слепой строгости, с другой - моральный закон во всем его великолепии". Единственный элемент, общий с современным типом, обнаруживается в конфликте воли. Может ли такая пьеса, как "Просители" Еврипида, найти какое-либо эстетическое оправдание, за исключением того, что в ней есть единственное драматическое содержание — противостояние, баланс эмоций? Сами сцены коротких речей, возражений или нравоучительных реплик, которые не могут не иметь для нас элемента гротеска, должно быть, были так же приятны, как и греческой публике, из-за того факта, что они наиболее четко представляли противостояние двух антагонистов. Средневековая драма, получившая широкую известность в "Обывателе", - это не что иное, как череда дуэлей, материальных или духовных. Действительно, именно два профиля, противостоящие друг другу, наша симпатия, уравновешенная и как бы подвешенная между ними, характеризуют наши воспоминания обо всей этой великой области. Современные критики и компараторы английской и французской драматургии любят противопоставлять полную, богатую, даже расточительную характеристику, риторическую и лирическую красоту шекспировской драмы холодному, ясному, логичному, но непоколебимому движению французов. Однако контраст не совсем таков между характеристикой и формой; существенная форма является общей для обоих. Во-первых, елизаветинская драма была эстрадной драмой, то есть, по свидетельству современников, мало касалась чего-либо, кроме последовательности более или менее несвязанных сцен между двумя или тремя персонажами. И мы ясно видим, что великая драматическая сила "Гамлета", например, должна заключаться не в движении к колеблющейся цели, а в отдельных сценах его борьбы, каждая из которых удивительно богата, ярка, уравновешенна, но почти представляет собой единое целое. Исходя из теории, что истинная драматическая форма - это логический прогресс, "Гамлету" следовало бы отказаться в драматической силе — в отличие от литературной. Эстетический смысл "Лира" не в страшном возмездии гордыне и своеволию, а в жестоком противостоянии отца и дочерей.

Это в не меньшей степени верно и в отношении первых великих французских пьес. Конечно, не безудержное развитие интриги делает "Мизантропа", "Тартюфа", "Прециозных насмешников" шедеврами как комедии, так и литературы. Их драматическая ценность заключается в пикантности конфронтации. Перетягивание каната между Альцестом и Селименой, между Родригесом и Хименой в "Сиде" - это то, что мы считаем драматичным; и это тот же самый элемент, который встречается и в сложных и насыщенных английских пьесах. А в современной французской драме, при всей ее "логике", доминирующим фактором является "сцена ярмарки" — то, что я называл сценой конфронтации. Печально известная своим успехом сцена в современной английской драме "Дуэль Софи и лорда Квекса", хотя и довольно лишенная реального чувства или значения, становится успешной только благодаря непревзойденному использованию элемента "лицом к лицу". Только признав этот эстетический момент остановки, мы можем придать драматическую ценность такой пьесе, как "Les Affaires sont les Affaires" — поистине статичной драме. Герой этой книги, по словам рецензента, "по сути, одна и та же сила

по величине и направлению от подъема до опускания занавеса. Он не движется; это нас водят вокруг него, чтобы мы могли увидеть его различные грани. Она не формируется последовательными эпизодами пьесы, а только раскрывается ими; *sibi constat* ". И все же мы не можем отрицать драматическую силу пьесы; и причина этого, как я полагаю, в том, что она, в конце концов, обладает драматической сущностью — не действием, а напряжением.

V

Однако возникает вопрос, какое место в таком случае отводится временному фактору, если типичное драматическое переживание зависит от большой сцены? Нельзя отрицать, что драма - это произведение искусства, развившееся во времени, подобно музыке и поэзии. Она достигает кульминации и разрешения; она развивает свои гармонии, как симфония, в неизменном порядке. Мы не можем позволить себе пренебречь при таком эстетическом анализе тем, что является несомненным элементом драматического эффекта, так называемым неизбежным ходом событий. В ответ на это возражение мы можем утверждать, что временной фактор является следствием первичной потребности в конфронтации. Необходимо, чтобы конфронтация или конфликт были ярко представлены, со всеми возможными ассоциативными подкреплениями — чтобы он был доведен, так сказать, до поворота винта. Следовательно, для этого абсолютно необходима мотивация. Отношение ясно "осознается" только тогда, когда оно кажется неизбежным. Оно полностью овладевает нашим разумом только тогда, когда подавляет все другие возможности. В любой данной сцене способность роли воспроизводить саму себя в нас измеряется убедительностью, придаваемой ей мотивацией, и для этого должен быть полный набор ассоциаций, на которые можно опереться, дополнить и дополнить понимание. Злодей пьесы, например, менее полно "внушен" нам, потому что наши ассоциации предположительно менее богаты для таких персонажей; подобно тому, как нищий, загипнотизированный и заставленный почувствовать себя королем, обладает скудным умственным оснащением для этой роли. Теперь это внутреннее овладение может произойти только благодаря непреодолимой силе длительного курса подготовки. В обеспечении такого накопления импульсов никто не был более великим, чем младший Дюма — и никто не должен был быть более великим! Заставить аудиторию принять — то есть отождествить себя — поступок героя в "Дениз" или решение матери в "Идеях любви". Обре, " столь подрывающий общие социальные чувства, и, таким образом, для того, чтобы в полной мере ощутить великий драматический момент в каждой пьесе, должен был пройти эффект бесчисленных мелких импульсов. А осознание некоторых ситуаций даже выходит за рамки разработки пьесы. Это острое замечание мистера Г. К. Честертона о том, что многие пьесы в наши дни затрагивают проблемы брака: эта тема требует долгих лет привыкания, терпения, адаптации, усилий; в то время как драма требует быстрых решений, отступлений и т.д., И было бы разумно ограничиться областями, в которых такие отступления могут быть сделаны достоверными. В любом случае, мотивация желательна для драматического противостояния, а время - отработка — является важным условием мотивации. Делать драматический конфликт все более острым и глубоким, пока он либо не растворится в гармонии, либо не прекратится из-за разрушения одного элемента, - вот в чем весь долг развития, и это делает его необходимым. Это развитие носит временный характер, оно, по сути, является лишь средством перекрытия потока, чтобы он мог, наконец, прорваться с большей силой.

Это также является ответом на возражение, что если конфронтация является драматической сущностью, то голое противостояние, поскольку наиболее яркая конфронтация была бы

величайшей драмой, и "Просители" Еврипида действительно являются ее примером. Голое противостояние никогда не бывает настоящей конфронтацией в нашем понимании, ибо это должно быть остановкой, взаимным антагонизмом всех импульсов души и чувств. Оно должно овладеть всем человеком. Он должен вобрать в себя "все мысли, все страсти, все наслаждения", чтобы быть завершенным, и мера его завершенности - это мера его эстетической ценности.

Точно так же требование глубокой правды и значимости в драме, очевидно, вытекает из чисто драматической потребности. Внутренняя "одержимость", условие нашего драматического напряжения, зависит не только от накопления внушений — внушений в их, так сказать, количественном аспекте. Позиция персонажа должна быть необходима сама по себе, то есть она должна соответствовать великим и общим законам жизни. Если она в основе своей ложна, даже при самой длительной и полной подготовке, она звучит неубедительно. Мы не можем полностью войти в него. Таким образом, мы видим, что одно центральное требование, драматический зародыш, приводит к самым далеко идущим требованиям логики, здравомыслия и морали в идеях пьесы.

Это не следует истолковывать как исчерпывающее эстетическое значение логики и морали в драме. Драма - это разновидность литературы, и эти качества, помимо того факта, что они необходимы для полного драматического момента, оказывают также присущее им самим эстетическое воздействие. Таким образом, развитие обладает красотой, заключающейся в необходимом прогрессе; но эта красота присуща эпосу, роману и симфонии, в то время как единство, создаваемое противостоянием и напряжением одновременных сил, принадлежит только драме. Следовательно, я пришел к выводу, что развитие служит драматическому завершению.

Однако здесь мы вполне можем вспомнить о другом аспекте этого переживания. Аналогично удовольствию от ритма и музыки, при котором ожидаемый такт или тон как бы проскальзывает в уже подготовленное для него место, с удовлетворением от гармоничного нервного приспособления, является удовольствие от неизбежного и безвозвратного прогресса. Ибо это не ощущается как неизбежное до тех пор, пока вся кристаллизация ситуации не сделает такое, и только такое, действие или мысль необходимыми в определенной точке структуры, не сделает их в определенной степени предвосхищенными и, таким образом, признанными с одобрением при их появлении. Мы желаем события, предвосхищая и принимая его; и мы осознаем его по мере того, как оно наступает. Больше ничего нельзя найти в психологическом анализе самой воли — теоретически эти два состояния почти идентичны. Таким образом, это постоянное ожидание и "сбывающееся" приобретает чувственный оттенок всякого волевого акта; и поэтому в музыке, как я подробно показал, и в драме, и в некоторой степени во всех формах литературы мы имеем иллюзию торжествующей воли. В этом секрет той творческой радости, которую испытывает зритель при просмотре драмы, о которой так часто говорилось. Именно эта иллюзия торжествующей воли также в значительной степени влияет на наше принятие трагического конца. В "споре о трагедии" много говорилось о так называемом "Смирении" трагического героя и зрителей по отношению к его судьбе. Но я считаю, что эти авторы ошибаются, связывая эту отставку прежде всего с моральным отношением. То, что предвидится как совершенно неизбежное, в достаточной степени "принимается" в психологическом смысле — то есть ярко воображается и ожидается, — чтобы способствовать этой иллюзии

волеизъявления. Отсюда, при катастрофе драмы, возникают та экзальтация и суровая радость, которые неразрывно связаны с переживанием воли в реальной жизни.

VI

Мы говорили о драматическом и хотели показать, что его особое эстетическое переживание возникает из напряжения или баланса эмоций при столкновении противоположных сил. Если это плодотворная теория, она должна пролить свет на различие между различными формами драмы и на основные вопросы того "Спора о трагедии", который всегда с нами.

Возможные результаты встречи двух сил таковы. Обе силы, или одна сила, могут быть уничтожены; или, за исключением разрушения, эти две силы могут раствориться в гармонии, или одна может уступить место другой. Я думаю, можно сказать, что эти альтернативы отражают различия Трагедии и Комедии. Когда две цели абсолютно непримиримы, и когда силы, стремящиеся к ним, важны, то есть могущественны, — где-то должно быть разрушение, и мы имеем трагедию. Когда они приемлемы, если они важны, у нас получается серьезная комедия; когда они не важны или не рассматриваются как важные, у нас получается легкая комедия. Таким образом, Трагедия и Комедия тесно связаны, гораздо теснее, чем мы склонны думать. По словам покойного профессора Эверетта в книге "Поэзия, комедия и долг": "Трагическое, как и комическое, просто неуместно. Великая Трагедия Природы, которая называется Борьбой за существование, проистекает просто из большего или меньшего несоответствия между любой формой жизни и ее окружением.... Комическое находится в неуместном отношении, рассматриваемом только с точки зрения его ФОРМЫ, в то время как трагическое находится в неуместном отношении, взятом с точки зрения его реальности ". Вместо этого слова "несоответствие" я бы заменил "столкновение" или "конфликт". Когда нет выхода, мы имеем трагедию; когда есть выход, мы имеем комедию. И когда все воспринимается достаточно поверхностно, всегда есть выход, поскольку мы, по крайней мере, всегда можем согласиться с несогласием. В любом случае, окончание конфликта - это период, покой, единство. Это, по-видимому, подтверждается непосредственным самоанализом. Чувства, с которыми мы переживаем великую трагедию или великую комедию, действительно почти идентичны. Волнение, напряжение, переходящее в покой, являются общими для обоих; удовлетворение хорошим концом странным образом сочетается с нашей покорностью плохому, что свидетельствует о нашем реальном безразличии к факту, пока достигается Эстетическое единство.

В замечательном небольшом эссе Джорджа Мередита о духе комиксов эта точка зрения находит довольно замечательное подтверждение. Он определил Комедию как противопоставление срединного пути, пути здравого смысла, нашим человеческим капризам, "Comme un point fixe fait remarquer l'importance des autres". Комедия, по его словам, учит мир понимать, что его беспокоит "Комедия - источник здравого смысла", и еще: "назначение настоящей комедии - вызывать вдумчивый смех". Будущее людей на земле не привлекает его; привлекает их честность и стройность в настоящем; и всякий раз, когда они становятся непропорциональными, раздутыми, наигранными, претенциозными, напыщенными, лицемерными, педантичными, фантастически деликатными; всякий раз, когда он видит их обманутыми или обманутыми, буйствующими в идолопоклонстве, впадающими в тщеславие, впадающими в абсурд, недальновидно планирующими, безумно замышляющими заговоры; всякий раз, когда они расходятся со своими профессиями и нарушают неписаные, но ощутимые

законы, обязывающие их действовать. в уважении друг к другу; всякий раз, когда они оскорбляют здравый смысл, справедливое правосудие; фальшивы в смирении или движимы тщеславием, индивидуально или в целом - Дух наверху будет выглядеть юмористически злобным и прольет на них косой свет, сопровождаемый взрывами серебристого смеха. В этом Дух комизма". Дух комизма - это просто здравый смысл, подсознательная мудрость веков. Есть золотая середина, Дух Комизма показывает нам это в свете нашего искрометного смеха по поводу отклонения от нее. И поскольку это так, даже непримиримое различие или конфликт, которые можно примирить, несерьезны. Вот почему настоящая комедия, кажется, находит свое лучшее применение в развитой социальной жизни. Несовответствия человеческой натуры причиняют боль тем, что они загнаны слишком глубоко, потому что они непримиримы; они слишком быстро преодолевают трагическую пропасть. Но несоответствия обычной жизни не причиняют боли, когда на них давят. Чтобы изменить нашу метафору, приспособление к срединному пути здесь настолько правдоподобно и возможно, что это самое подходящее место для проявления Комического Духа.

Признанный шедевр Мольера показывает нам, что Альцест и Селимена в конце концов все еще в ссоре. Но беззаботность и искренность, с точки зрения здравого смысла, не являются несовместимыми, и поэтому пути смеха справедливо заводят нас в тупик. Везде, где угадывается срединный путь, возможно проникновение Духа Комедии. Безусловно, чисто трагическому эффекту величайшей пьесы Пинеро вредит то, что срединный путь, возможность примирения, затушевывается в последнем слове — крике падчерицы Второй миссис Танкерей: "Если бы я только была милосерднее!" Дюма-сын никогда бы этого не допустил. Он бы написал свою пьесу на основе этой мысли и превратил ее в драму примирения — или он бы подавил крик. Конец "Ромео и Джульетты" — когда я признаюсь в этом?— всегда витал для меня близко к той границе, которая не является возвышенной. Ибо незадачливые влюбленные упустили все из-за недостатка толики здравого смысла. В их бедственном положении не было ничего неизбежного. Я вижу, как Комический Дух наклоняется, чтобы удержать руку порывистого Ромео. Почему бы на мгновение не подумать трезво? - бормочет она.

Трагедия наступает тогда, когда выхода нет. Дело не в том, что разорение или смерть для тех, в ком воплощены эти силы, является сутью ситуации; просто полное уничтожение силы или цели, когда они были воплощены в сильном, отчаявшемся персонаже, обычно влечет за собой смерть этого персонажа. Нет другого решения, кроме как разрубить этот узел. Трагическое было определено как "то качество переживания, при котором в каком-то серьезном столкновении, за которым следует фатальная катастрофа или внутреннее крушение, проявляется нечто ценное в личности, либо как возвышенное или достойное восхищения в герое, либо как триумф идеи". Но "Лир", "Макбет", "Гамлет", "Царь Эдип", "Отелло" существуют для того, чтобы противоречить этой точке зрения. Нет, трагическое (в своем первом значении, в смысле, производном от драматической формы, от которой оно названо) заключается в самом столкновении; это глубокий и, на наш взгляд, непримиримый антагонизм различных элементов жизни. И в жизни мы принимаем это, потому что должны; мы превосходим это, потому что, как моральные существа, мы можем. Возвышенное в реальном трагическом опыте - это реакция непобедимой Души. В трагической литературе появляется другое. Нам помогают преодолеть существенные противоречия представляемой нам жизни, потому что литературные условия "подготовки" события создают у нас иллюзию волеизъявления, принятия судьбы. И в трагической драме ко всем этим элементам сложного переживания добавляется экзальтация эстетического "ареста", напряженность конфронтации.

Вопрос о "высшей" или "наиболее трагической" форме трагедии, по-видимому, был решен по общему согласию. Считалось, что трагедия оправданной противостоящей силы более наполнена смыслом и важностью по той причине, что с каждой стороны задействованы более интересные и сложные чувства, чем в случае с неоправданной противостоящей силой. Но определение трагической драмы, которую мы выиграли, кажется, еще больше проясняет наше несомненное предпочтение этому типу. Мы эстетически требуем всего, что сделает конфронтацию, драматическое напряжение более отчетливо ощущаемыми; и мы не можем полностью осознать ту сторону, которая должна быть неоправданной. В такой пьесе, как "Аглаван и Селизетта" Метерлинка, нет движения, и даже конфликт скрыт; тем не менее, поскольку все персонажи по-своему благородны и по-своему оправданны, мы находим ее одной из самых пронзительных его пьес. Более того, в любой ситуации, чем более убедительно доказывается, что конфликт абсолютно неизбежен, вытекает из самой природы жизни, какой мы ее знаем, — полностью оправдан или, по крайней мере, ОЩУЩАЕТСЯ как неизбежный обеими сторонами, — тем больше нас потрясают характерные трагические эмоции. Конфликт обязанностей по отношению к самому себе и к миру - это острейшая из трагедий. Лютер, как хорошо показывает Фрейтаг, является действительно трагической фигурой с того момента, как мы осознаем внутреннюю связь его нетерпимости со всем, что есть хорошего и великого в его натуре. Как выражение такого конфликта порывов, хороших самих по себе, "Магда" - большая трагедия, чем "Радость жизни"; "Призраки" - больше, чем "Гедда Габлер"; история "Франчески да Римини" (я не имею в виду пьесу Д'Аннунцио), чем "Мертвая душа".

Что же тогда сказать о так называемой трагической "Вине", в которой герой нечестиво устремляется навстречу своей гибели? Ясно, что этот вопрос тесно связан с широко обсуждаемым "Величием" трагического героя. Если есть вина, то должно быть и величие, чтобы запечатлеть эту сторону полотна в нашем видении. Это, действительно, почти количественная проблема. Сила, энергия, глубина страсти, широта видения, власть и место привлекают наше внимание и наше бессознательное подражание. То, чего не хватает в обширности ассоциативного воспроизведения, должно быть дополнено интенсивностью. И, фактически, мы обнаруживаем, что именно гиганты несут трагический "Шульд". Гамлет не виноват; скорее, "такой же, как мы", по выражению Аристотеля, и поэтому ему не обязательно быть великим. Я согласен с мнением Фолькельта о том, что даже без традиционной огромной воли трагического героя можно обойтись. Без сомнения, чаще всего именно сила воли выявляет изначальный конфликт. Но когда этот конфликт задан, как он задан, например, в "Гамлете", главный смысл состоит в том, чтобы увеличить вес каждой стороны, что действительно может быть сделано с помощью других элементов величия. С другой стороны, я не согласен с доводом Фолькельта в пользу такого исключения уилла, который заключается в том, что контрастное ощущение того, "насколько велико было падение", может быть вызвано другими качествами героя, помимо уилла. Как я уже подчеркивал, трагическая суть заключается не в катастрофе, и поэтому не ради катастрофы мы должны приводить в порядок наши элементы. Кульминация трагедии и наших чувств - в тупике сил, и без всего, что не является абсолютно необходимым для этого, можно обойтись.

VII

Феномен нашей эстетической реакции на так называемые болезненные переживания драмы был затем подробно обсужден и объяснен. Несомненно, это эмоциональное переживание огромной интенсивности; и все же эта эмоция оказывается не эмоцией В драме, а скорее

эмоцией ИЗ драмы — уникальной независимой эмоцией напряжения, в остальном это форма характерной эстетической эмоции, с которой мы уже сталкивались ранее. Драматург, который презрительно отвергает зрителя, считающегося эстетичным, в идеале созерцательным и эмоционально безразличным, оправдан. Должен быть яркий эмоциональный эффект, но это собственный зритель, а не копия эмоций героя, потому что это продукт важнейшей формы самой драмы - противостояния сил.

Во-вторых, это противостояние сил показало себя действительно необходимым. Это не освященный веками взгляд на трагедию как на столкновение, к которому пришли, просто наблюдая, что великие трагические драмы по большей части являются столкновениями, изображая драму как их картину, но не объясняя, почему она должна быть такой. Напротив, я пытался показать, что конфронтация является необходимым продуктом голой формы драматического представления — встречи двух людей лицом к лицу. Но если эта голая форма или схема конфронтации понята и истолкована настолько глубоко, насколько это возможно, тогда все остальные характеристики трагической драмы проистекают из нее; и, таким образом, впервые по-настоящему объясняются путем принятия во внимание. Трагическая драма не только является, но и должна быть столкновением, потому что конфронтация, понимаемая как можно более полно, должна быть столкновением. Это должно быть "неизбежно", и в нем должно быть движение, потому что только так конфронтация усиливается.

Короче говоря, другие говорили, что драма, или трагедия, - это конфликт, совершенное противостояние двух сил. Мы скорее должны сказать, что драма - это прежде всего картина, живое представление разговорной речи; как таковая, она представляет собой равновесие, конфронтацию; а конфронтация в ее идеальной степени интенсивности - это конфликт. Ни одна драма не может обойтись без изображения; и поэтому ни одна драма не свободна от обязанности добавлять к себе еще и эти другие качества. Актерская игра - это игра противостояний.

VIII КРАСОТА ИДЕЙ

VIII КРАСОТА ИДЕЙ

Я

Представление о Красоте значительно расширилось со времен Платона. Тогда признавалось, что красота заключается только в порядке, пропорции, единстве в разнообразии; сегодня мы считаем, что современные люди уловили более глубокую красоту, красоту значений, и мы радуемся тому, что нет ничего слишком мелкого, слишком странного или слишком уродливого, чтобы благодаря своей силе внушения войти в царство эстетически ценного; и что определение красоты следовало расширить, включив в него под названием романтической, Символической, Экспрессивной или Идеальной Красоты все элементы эстетического опыта, все, что эмоционально волнует нас в представлении. Но хотя эта точка зрения является естественным развитием, она не обязательно является неопровержимой; и остается открытым вопрос, может ли добавление независимого элемента выражения к более старому определению красоты быть оправдано его последствиями для искусства.

Однако такое исследование не может ограничиться рассмотрением связи более глубоких значений современного искусства с концепцией красоты. Он должен пойти дальше и выяснить, какие элементы, чувственная форма или идеи, связанные с ней, в произведении искусства, как

классического, так и идеалистического типа, действительно составляют его эстетическую ценность. Что составляет красоту "Венеры Милосской"? Это поза и лепка, или идея вечной женственности, которую она выражает для нас? Что составляет красоту собора Святого Марка или башни Джотто? взаимосвязь линий и масс или сакральное значение зданий, которые они образуют? В чем же заключается красота Девятой симфонии? совершенство мелодической последовательности или Гимн Радости, послание из Бесконечности, которое они призваны произносить?

Антитеза между этими двумя точками зрения, конечно, не совпадает с другой антитезой между "искусством ради искусства" и искусством в свете его моральных значений и последствий. То, что мы сейчас называем романтическим или экспрессивным искусством, безусловно, может быть сделано более плодотворным в плане моральных внушений; но этот факт никоим образом не касается вопроса о том, что фундаментально относится к природе красоты. Более того, мы знаем, что по этому вопросу лагеря формалистов и романтиков разделились. Греки, ценители формальной красоты, были настолько живы к моральному воздействию искусства, что их теориям грозила опасность быть полностью подавленными этим взглядом. С другой стороны, любители идей в искусстве, естественные враги, как можно было бы подумать, искусства ради искусства, чаще всего были нетерпимы к любому рассмотрению его моральных элементов или последствий. Таким образом, этот второй вопрос об искусстве как удовольствии или как моральном влиянии может быть раз и навсегда исключен из обсуждения. Насколько нам пока представляется, проблема заключается между формой и выражением.

Возможно, существует некая точка общего согласия, исходя из которой следует более точно рассмотреть и разграничить эти две расходящиеся тенденции. Такое преимущество обеспечивается природой эстетической установки, ибо со времен Канта среди эстетиков не было существенного расхождения во мнениях по этому вопросу. Все согласны с тем, что эстетическое отношение бескорыстно. Нас волнует образ или внешний вид объекта, то, как его форма влияет на нас, а не фактическое существование самого объекта. Если я получаю эстетическое удовольствие от виноградной грозди, я не хочу есть ее, а только наслаждаться ее видом, и мое чувство удовольствия, как эстетическое, не изменилось бы, если бы передо мной был только мираж, галлюцинация или картинка. Меня привлекает именно удовольствие от восприятия, — в этом согласны обе школы, — и единственный спорный вопрос - это вопрос о том, что включает в себя это бескорыстное удовольствие от восприятия. Связано ли это удовольствие с механизмами самого восприятия, или оно исходит от завершения процесса и легкости, с которой он достигается, — от ИДЕИ, созерцание которой доставляет нам удовольствие?

Одна школа утверждает, что истинное удовольствие от восприятия исходит только от формы. Данный объект красив благодаря своим первоначальным свойствам линии, цвета или звука, которые воздействуют на особые чувства приятным для них образом; и благодаря сочетаниям этих качеств, которые непосредственно доставляют удовольствие всему человеческому организму. То, что находится за пределами данного объекта искусства — подразумевается, предлагается или вспоминается им, — относится, как говорят, к абсолютно неэстетичным процессам, о чем свидетельствует тот факт, что многие вещи, которые мы первыми признаем уродливыми, являются возбуждающей причиной великих мыслей и восхитительных ассоциаций. Противоположная школа утверждает, что смысл произведения искусства - это все, для чего оно существует. Представление идеи любыми чувственными средствами, лишь бы они

были прозрачными, и радость души при созерцании этой идеи должны быть целью искусства. Позднейшие идеалисты признают ценность формы только в той мере, в какой она может выражать, передавать, символизировать или предполагать содержание, будь то как чистая идея или как тень Божественного Мирового Значения.

Эти теории, безусловно, понятны; но результаты их применения с логической последовательностью довольно ужасающи. Эндрю Лэнг где-то сказал, что логическое следствие формальной теории искусства во всей ее наготе сделало бы юношу Теннисона, Суинберна, и Эдгара По величайшими поэтами мира, а восхитительные излияния Эдварда Лира, "The Jumbies" и "На побережье Короманделя", шедеврами. И все же, если мы позволим идеалистам вынести приговор, что станет с нашими сокровищами в "Кубла хане", или "Убере Аллен Гипфельн", или "Ночи декабря"? Результаты такого судебного дня были бы еще более ужасающими для истинного любителя поэзии. Более того, если идея, цель искусства, не обязательно должна заключаться в самом объекте, но может возникнуть из него путем тонкого внушения, то усложнения поэзии или живописи излишни. Геометрическая фигура может напоминать нам о строении космического мира, солнечные часы - о бренности человеческого существования, а с "концовкой хора из Еврипида" перед нами открывается весь размах космических значений. По словам фра Липпо Липпи:

"Зачем, для этого,

Зачем вообще нужно искусство? Череп и кости,

Два куса палки, прибитые крест-накрест, или, что еще лучше,
колокольчик, которым отбивают часы, тоже подойдут.

//

Однако, несмотря на это, в нашем определении красоты должно быть четко найдено место для идей; и все же оно должно быть настолько ограниченным и привязанным к прекрасной форме, чтобы выводы, подобные тем, которые мы только что сделали, были невозможны. Интересную попытку примирить эти две точки зрения — установить органическую связь между формой и идеей — можно найти в книге профессора Джорджа Сантаяны "Чувство красоты". Центральным моментом теории этого писателя является его определение красоты как объективации удовольствия. Эстетический опыт, говорит он, основан частично на форме, частично на выражении, но испытываемое удовольствие всегда проецируется на объект и ощущается как его качество. Все виды внешних ассоциаций могут быть связаны с произведением искусства, но до тех пор, пока они остаются внешними и сохраняют, так сказать, свои ценности для самих себя, нельзя сказать, что они придают объекту красоту. Но когда они присутствуют только в своем эффекте — рассеянном чувстве удовольствия, — это рассеянное чувство приписывается непосредственно объекту, ощущается так, как будто оно присуще ему, и таким образом объект становится более красивым, ибо красота - это объективированное удовольствие. Профессор Сантаяна определяет форму как красоту в первом термине, а выражение как красоту во втором термине. Красота в первом термине может существовать сама по себе, чего нельзя сказать о красоте во втором термине. В нем должно быть немного красоты первого члена, к которому можно привиться. "Карта, например, обычно не рассматривается как эстетический объект, и все же, пусть ее оттенки будут немного утонченными, пусть линии будут немного изящными, а

массы суши и моря несколько сбалансированными, и мы действительно получим прекрасную вещь, очарование которой почти полностью заключается в ее значении.

Мне кажется, что это слабое место в броне профессора Сантанайи. Если такие замечательные элементы красоты могут быть спроецированы на довольно бесцветный объект благодаря его некоторой наводящей на размышления окраске, то почему красота второго термина не должна ощущаться в объектах, лишенных этой небольшой внутренней ценности формы? Разве это не так на самом деле? В чем еще смысл истории "Красавица и чудовище"? Приземистый и уродливый индийский идол, скарабей, предмет ацтекской керамики, становятся привлекательными и желанными сами по себе благодаря ореолу удовольствия от смутных ассоциаций. И все эти ценности ощущаются как полностью ОБЪЕКТИВИРОВАННЫЕ и, таким образом, удовлетворяют требованиям, предъявляемым к "красоте во втором семестре". То небольшое количество внутренней красоты, к которому можно привить красоту второго термина, следовательно, не является необходимым условием, так что, согласно теории профессора Сантаяны, мы остаемся со странным парадоксом так называемых красивых объектов, которые, тем не менее, по общему признанию, уродливы.

В чем же тогда недостаток этого определения? Хотя мы допускаем объективацию удовольствия во всех этих случаях, мы, по-видимому, не можем допустить соответствующего перехода от неэстетических чувств к эстетическим. Личное отношение к объекту, основанное на чувствах, объективированных в нем, и эстетическое отношение - это две разные вещи. Истина заключается в том, что все это объективированное ощущение тона напрямую зависит от первоначального реального существования объекта, который его вызывает, и от нашего практического личного отношения к нему, и, таким образом, по всеобщему согласию, определенно неэстетично. Мне нравится слепок великой Венеры почти так же, как и оригинал, но кого интересуют слепки ацтекских богов или доисторическая резьба по дереву периода оленеводства? Кому нужна имитация скарабея? Обладать настоящей вещью, видеть ее, прикасаться к ней, знать, что с ней произошли реальные события, которые наполнили бы меня удивлением и благоговением, "любить ее за ту опасность, которую она миновала", чувствовать, что я сам через нее действительно связан с ее таинственной историей, — вот ценность, которую она имеет для меня; вовсе не удовольствие от восприятия, а вполне определенный практический интерес к моей собственной личности. Если бы удовольствие заключалось только в незаинтересованном восприятии, любое представление объекта должно было бы иметь такую же ценность.

То, что автор "Чувства красоты" называет "красотой второго термина", — способность внушать чувство посредством связанных с ним идей, - мы можем отрицать как придающее какой бы то ни было эстетический характер. Профессор Сантаяна, действительно, был посредником между формалистами и идеалистами; но его теория привела бы нас к атрибуциям красоты, против которых восстает здравый смысл; и мы увидели, что секрет ее недостатка кроется в смешении личного и эстетического отношения. Если теперь мы изменим его определение "Красота - это объективированное удовольствие" на "Красота - это объективированное эстетическое удовольствие", мы не продвинемся дальше.

///

Таким образом, возникает проблема: как обеспечить присутствие идей в произведении искусства и вызываемых им определенных эмоций, либо каким-то образом включив их в

определение красоты как таковой, либо показав, как их присутствие связано с полным эстетическим опытом. Но, прежде всего, мы должны спросить, как конституируется эстетическое удовольствие даже от формальной красоты и в какой степени выражение относится к красоте чистой формы. Форма впечатляет или непосредственно красива благодаря своей гармонии с условиями, предлагаемыми нашими органами чувств, в первую очередь зрением и слухом, и благодаря гармонии ее комбинаций внушений и импульсов со всем организмом. Я наслаждаюсь хорошо скомпонованной картиной, подобной "Священной и мирской любви" Тициана, потому что хорошая композиция означает такое сбалансированное соотношение импульсов внимания, зарождающихся движений, которое гармонирует с таким организмом, как мой, стремящимся двигаться в обе стороны, и в то же время единым и стабильным; и потому что сочетание цветов одновременно возбуждает и успокаивает мои глаза. Вот и все о ВПЕЧАТЛЕНИИ, о красоте первого семестра. Но это не только то гармоничное состояние моих зрительных и моторных функций, которое я получаю от формы картины. Нет, помимо всего этого удовольствия, я испытываю настоящее возбуждение или эмоцию, определенное настроение покоя, веселья или триумфа, без каких-либо ассоциаций, что, тем не менее, безусловно, способствует моему ощущению красоты переживания, а значит, и произведения искусства. Как это вышло из формы?

Что ж, это очень гармоничное возбуждение организма принесло с собой именно такое органическое отражение, которое, как утверждает современная теория эмоций, должно лежать в основе всех наших эмоциональных состояний. Определенная последовательность нервных потрясений и вазомоторных изменений, определенные стимуляции, отношения и сокращения внутренних органов были установлены как "распространяющаяся волна" от чувственных стимулов, и результатом является особый эмоциональный оттенок. Это прямое впечатление, но также и выражение. Рассмотрим тот же случай на гораздо более низком уровне. Бокал вина поднимает мне настроение не потому, что он непосредственно пробуждает жизнерадостные мысли, а потому, что органические изменения, которые он вызывает, относятся к МОТИВИРОВАННОМУ выражению радости и имеют тот же эффект. Глубокая, медленная часть в исполнении оркестра может подействовать на меня двояко. Возможно, я обычно связываю такого рода музыку с религиозными переживаниями и всеми глубокими и вдохновляющими чувствами, связанными с ними; и поэтому я переношу эти чувства на музыку и даю ей эти прилагательные. Или медлительность ритмичного пульса, который зарождается во мне, широта, громкость, глубина звука - все это вызывает во мне нервное состояние, которое относится к успокаивающему и в то же время глубоко взволнованному чувству. Второй опыт - это выражение через впечатление, через внутренние изменения, которые создает сама форма. Первый - это выражение через посредство чего—то внешнего, — идеи, которая приносит с собой чувство, - чего-то, что принадлежит не самой музыке, а моему собственному индивидуальному опыту.

Это различие между внутренней и внешней выразительностью совершенно очевидно для музыки, а также для архитектуры. В живописи оно также легко прослеживается. Мы знаем эффект, который производят ломанные линии, движущиеся вверх, — как "всегда устремленный" готический собор. Низменные, широкие просторы некоторых старых голландских пейзажистов дарят нам покой не потому, что они напоминают нам о мирном счастье земли, а потому, что мы не можем раствориться во всех этих горизонтальных линиях без того умиротворяющего чувства, которое сопровождает такое расслабление; и наши эмоции читаются в картине как

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ удовольствие, потому что они исходят из абстрактных форм, — КАРТИНЫ на картине.

Таким образом, красота формы неразрывно связана с определенной степенью эмоциональной выразительности таким образом, чтобы это не отвлекало, подобно ассоциации идей, от чистого эстетического опыта. Это качество выразительности, однако, не должно становиться частью определения красоты, поэтому следует сказать, что чем больше эмоциональная выразительность, тем красивее объект. Ибо, если бы это было правдой, такая музыка, например, которую все признают довольно посредственной, воспринималась бы как прекраснейшая теми, кто находит в ней сильное и определенное чувство; и вальс Штрауса, который делает нас веселее, чем вальс Мендельсона, был бы гораздо прекраснее. С этим, конечно, мы не готовы согласиться; и поэтому представляется наиболее логичным рассматривать особые эмоциональные эффекты формальной красоты скорее как следствие, чем как часть основного эстетического настроения. Но если мы дадим название эмоции тому совершенно смутному, но безошибочно определяемому волнению, с которым мы реагируем на чисто формальную красоту, — тому неопишуемому восторгу, с которым мы слушаем "абсолютную" музыку, — тогда мы должны сказать, что эта эмоция - всего лишь другое название эстетического удовольствия. Объективно мы имеем формальную красоту; субъективно, с физиологической стороны, гармоничное действие организма, а с ментальной - неопределенную экзальтацию, известную как эстетическое удовольствие.

IV

Однако до этого момента мы рассматривали только связь между чисто формальной красотой и различными оттенками эмоциональной реакции на нее; теперь мы можем обратиться к первоначальному вопросу, который мы перед собой поставили, - как обеспечить в нашем определении красоты присутствие идей в произведении искусства. Никто не будет отрицать, что полное эстетическое переживание нельзя сбрасывать со счетов, рассматривая формальную красоту; и, хотя "красота во втором члене" профессора Сантаяны может быть отвергнута как чисто индивидуальный, произвольный, заинтересованный и, следовательно, неэстетичный элемент, эксплицитное содержание произведения искусства нельзя игнорировать. Идеи, навеянные старым розовым садом, возможно, и не дополняют его красоты, но этого нельзя сказать о великих идеях, непосредственно содержащихся в поэзии Шекспира. Однако великие идеи сами по себе не создают великого искусства, иначе мы должны были бы считать Аристотеля, Спинозу и Канта тоже великими поэтами. Должны ли мы тогда довольствоваться дуализмом тех, кто утверждает, что великие творения искусства являются выражением великих истин по законам поэтической формы? Действительно ли эстетическое выражение - это признание истины плюс ощущение красоты формы, или это слияние всего этого в третий неразделенный импульс эстетических эмоций? Неужели для тех искусств, которые действительно выражают идеи, нет способа преодолеть этот дуализм формы и содержания в нашей теории прекрасного?

Давайте немного подробнее проанализируем это понятие содержания. Нельзя сказать, что музыка и архитектура в полной мере обладают каким-либо содержанием, хотя они имеют значение в зависимости от их использования, подобно заупокойной службе и гимну радости, тюрьме и храму. Но это значение постороннее. Оно дается самим произведением только в той мере, в какой форма вызывает эмоцию, присущую идее, — как панихида, печаль; храм,

благоговейный трепет. Идея погребения или поклонения нигде не встречается в произведении искусства. В иерархии искусств живопись и скульптура демонстрируют первые признаки содержания. Однако сразу видно, что этот контент поддается дальнейшему анализу.

"Сикстинская мадонна" изображает мать и младенца, которым поклоняются, что можно назвать сюжетом, но это не исчерпывает содержания. Истинный смысл картины, которой можно дать название "ТЕМА", заключается в божественном элементе материнской любви. Сюжеты "Иоанна Крестителя" и "Святого Георгия" Донателло, "Давида" и "Моисея" Микеланджело можно описать только как людей разных типов с разными установками; их темы, однако, являются моральными идеями, выражающими моральное значение каждой личности. Тема "Ангела" заложена в его названии; его тема - смиренное благочестие. Из бесконечного числа возможных примеров будет достаточно еще одного — хорошо известной "Войны" Франца Штука, находящейся в Новой Пинакотеке, — сюжет о юноше, который под зловещим небом топчет копытами своей лошади тела убитых. Темой снова является моральная идея — ужасы войны.

Если мы теперь спросим, можем ли мы приписать красоту идеям живописи и скульптуры, то сразу же напрашивается отрицательный ответ. Установить порядок эстетического совершенства между этими предметами явно невозможно. Идея крестьян, перебирающих четки, прекраснее идеи безжалостного разрушителя только в той мере, в какой она морально выше; и это различие, следовательно, относится к теме, а не к субъекту. Однако насколько совпадают моральное и эстетическое совершенство - это вопрос, к которому мы пока не готовы. На данном этапе мы хотим только отметить, что сама идея картины не является ни эстетической, ни наоборот.

Но, могут возразить, разве наша первая мысль, останавливающаяся перед такой картиной, как "Война", не "Какая замечательная идея"? Можно сказать, что нас поражает идея, а не форма, даже хотя мы можем быть совершенно не впечатлены ее моральным значением. Тем не менее, такой взгляд на наши собственные ментальные процессы можно считать иллюзорным. Что действительно поражает нас, так это ЕДИНСТВО концепции. Зловещее небо, темные, мертвенно-бледные лица мертвых — короче говоря, вся цветовая гамма подобрана таким образом, чтобы, как объяснялось ранее, непосредственно, без посредства идеи, произвести впечатление тем особым оттенком эмоционального тона, который также должен сопровождать представление об ужасах войны. Таким образом, эмоция - это всеобъемлющее единство, которое связывает предмет, тему и изобразительную форму воедино. В этом смысле, когда мы говорим: "Какая замечательная идея!", мы на самом деле имеем в виду, какое замечательное соответствие формы идее, — что то же самое, что сказать, какая замечательная форма, или, более технически, какое замечательное единство. Таким образом, та часть эффекта красоты в картине, которая обусловлена идеей, является фундаментальным, но чисто абстрактным элементом единства, вносящим в сложное эстетическое состояние лишь простейшее условие.

Случай с литературой представляет собой совершенно новую проблему, поскольку материал литературы сам по себе - это, прежде всего, идея. Литература имеет дело со словами, а слова существуют только благодаря своему значению. Даже звучание слов важно в первую очередь из-за дополнительных значений, которые оно предполагает, поскольку слово *liquid* сначала означает текучую субстанцию, а затем своим звучанием предполагает легкость и плавность, и только в последнюю очередь отмечается как мелодичный. Таким образом, поскольку значения, идеи являются материалом литературы, мы можем говорить о красоте идей в литературе только путем искусственного разделения элементов, которые должным образом находятся в слиянии.

И все же, как мы можем говорить о мотиве или музыкальной идее и ее разработке, хотя, строго говоря, идея предполагает свою собственную разработку, так и мы можем представить себе центральную мысль литературного произведения и ее развитие. Но здесь речь идет не о соотношении содержания и формы, как в картине, а о соотношении концентрированной и разбавленной формы. Точно так же, как и в музыке, мы можем различать форму и структуру. Интеллекту предлагается структура — она очищает и оживляет понимание; это не ощущается, это воспринимается. Все, что состоит из частей — начала, середины и конца, кульминации и развязки, — обладает структурой. Но форма в интимном смысле - это внутренняя, неизбежная связь причины и следствия; в этом смысле она также считается истинно содержательной. В литературе, что касается структуры, то это соотношение частей; что касается формы, то это последовательность событий, движение, сочетание и разрешение отдельных идей и эмоций, которые доставляют нам эстетическое удовольствие или наоборот. Как действие должно следовать за возбуждением или пресыщением отчаянием, так и соотношение частей, порядок представления должны быть приспособлены к взаимному подкреплению. Таким образом, сцена привратника в "Макбете" связана с соседними сценами, как показал Де Квинси в своем знаменитом эссе. И точно так же, как в музыке чувство "правильности" возникает, когда долгожданная нота встает на свое место, так и чувство "правильности" возникает, когда неизбежные последствия следуют из предпосылки сюжета.

Таким образом, отдельные идеи такого развития причастны красоте в той мере, в какой они служат движению целого, точно так же, как отдельные линии колышущегося платья одной из женщин Боттичелли служат общей концепции. Другими словами, катастрофа должна быть так же неизбежно связана с последовательностью идей, как заключительные аккорды симфонии с последовательностью нот. Отношение ума, с которым мы приветствуем это, одинаково, будь то на уровне реакций психологического организма или идеального понимания.

V

Но прежде чем окончательно отнести идею к ее месту в эстетической схеме, мы должны спросить, может ли конкретное эмоциональное содержание претендовать на независимую эстетическую ценность; поскольку мы едва ли можем игнорировать тот факт, что почти любая наивная реакция на литературу, да и вообще на все формы искусства, является специфически эмоциональной или считается таковой. Мопассан в своем вступлении к "Пьеру и Жану" проводит, таким образом, различие между требованием критика: "Сделайте мне что—нибудь прекрасное в соответствии с вашим темпераментом" — и криком публики— "Растрогайте меня, ужасните меня, заставьте плакать!" И все же утверждению здравого смысла о том, что желание наивного любителя искусства является определенным эмоциональным возбуждением, мы можем рискнуть противопоставить отрицательное. Обычный человек, который плачет в театре или над романом, без сомнения, отверг бы предположение, что он испытывает в первую очередь не эмоцию ужаса или жалости. Но более тщательная интерпретация показывает, что в таком переживании практически невозможно отделить определенные эмоции. То, что ощущается, - это скорее приятное возбуждение, удовольствие, доведенное до степени экзальтации, с примесью эмоциональных ассоциаций. Понятие специфических эмоций иллюзорно в том же смысле, в каком иллюзорно наше представление об удовольствии от специфических эмоций при прослушивании музыки. Все обычные описания музыки сформулированы в эмоциональных или даже идеологических терминах, начиная с музыкальных приключений Чарльза Очестера, - и все же мы знаем, как говорит Гурни, что когда, слушая

музыку, мы думаем, что жаждем невыразимого, на самом деле мы жаждем следующей ноты; и когда мы думаем, что именно это стремление доставляет нам удовольствие, на самом деле это триумфальное принятие мелодической правильности этой следующей ноты. Таким образом, широко обсуждаемый Катарсис, или эмоция Трагедии, - это не переживание эмоций и удовольствие от этого переживания, а скорее удовольствие от переживания идей, окрашенных эмоциями, которые принадлежат друг другу именно с такой музыкальной правильностью. Катарсис действительно является признаком не только трагедии, хотя в трагедии он обладает очень большой относительной интенсивностью; в конечном счете, это всего лишь обозначение специфического эстетического удовольствия, которому я не могу дать лучшего названия, чем часто повторяемое триумфальное согласие с правильностью отношений. Мы думаем, что непосредственно ощущаем ситуацию, но на самом деле мы испытываем удовольствие от правильности хода события и от момента совершенного переживания, которое оно нам дает. Таким образом, такая специфическая эмоция, которая может быть обнаружена в любом эстетическом переживании, подпадает под определение красоты только в той мере, в какой она стала формой, а не содержанием, — ценна только в своих отношениях, а не сама по себе. Переживание жалости или страха, даже если оно обобщенное, бескорыстное и т.д., — в соответствии с различными формулами толкователей драматических эмоций, - само по себе не придает эстетического характера; оно становится эстетическим только в том случае, если оно появляется в такой момент трагедии, таким образом связано с развивающимся сюжетом, что принадлежит к единому и взаимно гармоничному кругу переживаний.

VI

Но до сих пор мы последовательно пренебрегали центральной идеей произведения искусства и его претензией на включение в эстетическую формулу. Мы определили красоту как то, что вызывает состояние гармоничной завершенности, покоя в деятельности, в психофизической и психологической сферах. Этот гармоничный покой может существовать только при бескорыстном отношении к объектам, которые вызвали это состояние. Живы ли мелианская Венера, или "Гамлет", или "Лоэнгрин", нас не волнует; главное, что если они живы, то так и будет. В этом смысле наше отношение заинтересованно, наша воля активна, но только по отношению к существованию формы. Но с введением центральной темы мы перестаем быть бескорыстными — наша гипотеза меняется на утвердительную. Моральную идею мы должны принять или отвергнуть, поскольку она имеет прямое отношение к нашей личности. Мы хотим или не хотим, чтобы в реальном мире, в котором нам самим приходится жить и бороться, действовали определенные силы, — чтобы была красота здоровья, как в "Дискоболе"; материальная любовь, которая божественна, как в "Сикстинской мадонне"; чтобы война была ужасной; чтобы лень, которой не сопротивляются, восторжествовала над любовью, как в "Статуе и бюсте"; чтобы неповиновение социальному организму повлекло за собой саморазрушение, как в "Анне Карениной". Человека или совокупность событий, выражающих эту идею, мы не ищем в нашем личном опыте, но мы требуем для себя мир, в котором правит эта идея. Таким образом, следует признать, что, строго говоря, в основе каждой эстетической реакции на произведение искусства, содержащее идею, лежит неэстетический элемент, элемент личного и заинтересованного суждения.

С другой стороны, это утверждение или принятие моральной идеи подразумевает спокойствие воли; именно то состояние гармонии, покоя, которое, как мы обнаружили, является признаком эстетического на низших планах бытия. Таким образом, в той мере, в какой мы принимаем моральную идею, представленную произведением искусства, в той мере, в какой эта идея обладает способностью приводить нас в состояние гармонии, и в той мере, в какой она прекрасна. И наоборот, произведения искусства, которые приводят нас в состояние морального бунта, некрасивы не потому, что они аморальны, а потому, что они нарушают моральное чувство. Литературе, которая игнорирует фундаментальный моральный принцип свободы воли, подобно произведениям Флобера, Мопассана, большей части Золя, Лоти и Томаса Харди, недостает красоты, поскольку ей недостает совершенной успокаивающей гармонии человеческой природы во всей ее полноте.

Таким образом, тщательный анализ природы эстетического опыта в его простейшей и наиболее чувственной форме дал нам принцип — принцип единства в гармоничном функционировании, - который позволил нам проследить путь красоты в более сложные сферы идей и моральных установок и обнаружить, что там также закон внутренней взаимосвязи и пригодности для подражательной реакции справедлив для всех воплощений красоты. Эта гармоничная подражательная реакция, психофизическое состояние, известное со стороны чувств как эстетическое удовольствие, как мы видели, является, во-первых, своего рода физиологическим равновесием, "сосуществованием противоположных импульсов, которое усиливает ощущение бытия, в то же время препятствуя действию", подобно импульсам к движению, соответствующим геометрической симметрии; во-вторых, психологическим равновесием, при котором поток идей и импульсов представляет собой замкнутый круг, все ассоциации, эмоции, ожидания неразрывно связаны с центральной мыслью и ведут только к ней, и протекают в неизменном порядке, который он еще не приспособил. к возможностям человеческого опыта; и, в-третьих, спокойствие воли в принятии данного морального отношения ко всей схеме жизни. Таким образом, в слиянии этих трех порядков ментальной жизни достигается совершенный момент единства и само-завершенности.